

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Dissertação de Mestrado

**O GESTO MUSICAL GAUCHESCO NA COMPOSIÇÃO DE
MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Danilo Kuhn da Silva

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

CURITIBA, 2010

DANILO KUHN DA SILVA


**O GESTO MUSICAL GAUCHESCO NA COMPOSIÇÃO DE
MÚSICA CONTEMPORÂNEA**


Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre no Curso de
Pós-Graduação em Música, do Departamento
de Artes, do Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, da Universidade Federal do
Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Dottori

Curitiba, 2010

Às 14h, na quadragésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Danilo Kuhn da Silva. No trigésimo primeiro dia de agosto de dois mil e dez, às oito horas, na sala 107, no DEARTES, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Maurício Dottori (UFPR)** Presidente, **Antonio Carlos Borges Cunha (UFRGS)**, **Daniel Quaranta (UFJF)**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: *"O gesto musical gauchesco na composição de música contemporânea"*, apresentada por **Danilo Kuhn da Silva**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador e ao segundo para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na sequência, o Professor Maurício Dottori retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou APROVADO o candidato, que OBTEVE o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no trigésimo primeiro dia de agosto de dois mil e dez.


Dr. Mauricio Dottori
UFPR


Dr. Antonio Carlos Borges Cunha
(UFRGS)


Dr. Daniel Quaranta
UFJF

Danilo Kuhn da Silva
Danilo Kuhn da Silva

À minha família.

À Luciane, pelo amor e pelas asas.

Ao Maurício, pelos ensinamentos, conselhos, incentivo e confiança.

Ao Carlos de Cézar, ao Maurício Marques, ao Mano Júnior e ao Lacy Martins, pela colaboração.

Ao café e às madrugadas.

Ao tempo.

A Deus, pela dádiva da vida e pelo assalto à criatividade.

Resumo

Esta dissertação apresenta materiais musicais gauchescos, coletados e analisados através de gravações com músicos inseridos no fazer musical do estado do Rio Grande do Sul, e a utilização destes materiais numa composição contemporânea. Para tanto, aborda primeiramente questões pertinentes ao folclore em geral, ao folclore musical gaúcho, e à apreensão de elementos musicais gauchescos para utilização composicional contemporânea. A seguir apresenta as transcrições destes materiais e a análise dos mesmos, pertencentes aos gêneros musicais *chamarra*, *chote*, *vaneira*, *chamamé*, *rancheira*, *milonga*, *polca paraguaia* e *bugio*, utilizados no Rio grande do Sul. Ligada à questão da utilização de materiais musicais gauchescos numa composição contemporânea, propõe-se uma definição instrumental de *gesto musical*, a qual se mostra bastante importante nesta transferência. Então é apresentada a composição de ensaio *Rinascita*, onde técnicas compositivas contemporâneas e o conceito de *gesto musical*, aplicados aos materiais coletados, foram experimentados pela primeira vez. Após, segue a composição principal, *O rio de São Pedro*, que busca demonstrar no âmbito da prática a elaboração teórica proposta. A composição, para grupo de câmara, é construída a partir da utilização de materiais musicais gauchescos e emprega um pensamento gestual. Um memorial da composição é então apresentado, no qual são descritos as técnicas compositivas e os principais gestos musicais utilizados, além de exemplos, retirados da partitura, da aplicação de várias questões derivadas das já discutidas. Encerra-se com as considerações finais, que avaliam tanto a elaboração teórica quanto a composição, na busca por uma validação, na prática da composição, do caminho teórico proposto.

Palavras-chave: música gaúcha, gesto musical, composição musical contemporânea.

Abstract

This dissertation presents music materials originated in the gaucho cultural traditions of Rio Grande do Sul state, Brazil, collected and analyzed by means of recordings done with practical musicians there, and the use of these materials in a contemporary art-music composition. It deals, firstly, with subjects related to folklore in general, to gaucho folklore, and to the extraction of gaucho musical elements and their utilization in contemporary composition. Secondly, it presents the transcription and analysis of materials belonging to the *chamarra*, *chote*, *vaneira*, *chamamé*, *rancheira*, *milonga*, *polca paraguaia* and *bugio* musical genres, as found in Rio Grande do Sul. Related to the issue of using gaucho musical materials in a contemporary composition, an instrumental definition of musical gesture is proposed, which shows itself to be very important to this transfer. An essay piece, *Rinascita*, is presented, in which the composition techniques and the concept of musical gesture, as applied to the collected materials, were tried for the first time. Following, the main composition, *O rio de São Pedro*, that intends to put into practice the theoretical frame proposed. The composition, for a chamber group, was build from gaucho musical materials using a gestual thinking. Then, a composition memorial is presented in which the compositional techniques and the main musical gestures used are described, together with instances, drawn from the score, of application of the several issues derived from the already discussed. Finally, there is a discussion and assessment of the validity of the theoretical elaboration and of the composition.

Keywords: gaucho music, musical gesture, contemporary musical composition.

Sumário

1. Introdução.....	1
2. Do folclore.....	5
2.1. O <i>mito do gaúcho</i>	6
2.2. Da música gauchesca enquanto folclore, artesanato ou arte.....	9
2.3. Das características gerais da música gaúcha.....	14
2.4. Do folclore musical gauchesco no tocante aos propósitos deste trabalho.....	26
3. Das transcrições.....	32
3.1. Considerações iniciais.....	32
3.2. Considerações sobre os instrumentos executantes e sua notação.....	33
3.2.1. O violão.....	33
3.2.2. O acordeon.....	36
3.2.3. O contrabaixo.....	40
3.3. Análise dos materiais musicais dos gêneros gaúchos.....	41
3.3.1. A chamarra.....	41
3.3.2. O chote.....	48
3.3.3. A vaneira.....	55
3.3.4. O chamamé.....	61
3.3.5. A rancheira.....	67
3.3.6. A milonga.....	71
3.3.6.1. A milonga pampeana.....	72
3.3.6.2. A milonga arrabaleira.....	77
3.3.6.2. A milonga corraleira.....	83
3.3.7. A polca paraguaia.....	85
3.3.8. O bugio.....	90
3.4. Considerações finais.....	94
4. Do gesto.....	96
4.1. Definição instrumental de gesto musical.....	96
4.2. Acerca do motivo: gesto <i>versus</i> motivo.....	103
4.3. Transferência dos elementos folclóricos para a música contemporânea.....	106
5. <i>Rinascita</i> (partitura).....	111
6. Memorial descritivo: <i>Rinascita</i> (composição de ensaio).....	122

6.1. Dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos.....	133
6.2. Das técnicas composicionais estudadas.....	137
6.2.1. Quanto à harmonia.....	137
6.2.2. Quanto à melodia.....	146
6.2.3. Quanto ao ritmo.....	148
6.3. Da utilização do material gauchesco.....	158
6.3.1. Quanto ao gesto.....	158
6.3.2. Quanto ao motivo.....	181
6.4. Dos desdobramentos.....	184
7. O rio de São Pedro (partitura).....	186
8. Memorial descritivo: O rio de São Pedro.....	264
8.1 - Da estrutura e das escolhas temáticas.....	264
8.2 - Do <i>programa</i> de <i>O rio de São Pedro</i>	266
8.3 - Dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos.....	268
8.4 - Das técnicas composicionais estudadas.....	278
8.4.1 - Quanto a Persichetti.....	278
8.4.2 - Quanto a Gramani.....	295
8.4.3 - Quanto a Stravinsky.....	302
8.4.4 - Quanto a Messiaen.....	306
8.4.5 - Quanto a Hindemith.....	308
8.5 - Da utilização do material gauchesco.....	314
8.5.1 - Quanto ao gesto.....	314
8.5.2 - Quanto ao motivo.....	340
8.6 - Dos desdobramentos.....	354
9. Considerações finais.....	357
10. Referências.....	359
11. Anexos.....	365

Introdução

Este trabalho coletou e analisou elementos inerentes a gêneros musicais usuais no estado do Rio Grande do Sul e os utilizou numa composição contemporânea para grupo de câmara – um piano, um contrabaixo e uma viola –, cuja formação foi escolhida por ser usual no meio contemporâneo e por ser de nosso interesse composicional. Para tanto, foi necessário, além da coleta e da análise dos materiais, um estudo sobre técnicas composicionais e as motivações estéticas que pudessem ser usadas para a finalidade deste trabalho, bem como a cuidadosa transposição destes materiais de seu ambiente folclórico para o ambiente artístico erudito contemporâneo, de modo que o resultado do tratamento contemporâneo aos gêneros gaúchos fosse interessante.

Assim, este trabalho se divide em cinco capítulos: o primeiro capítulo trata do folclore, do mito do gaúcho, da música gauchesca enquanto folclore, artesanato ou arte, das características gerais da música gaúcha, e do folclore musical gauchesco no tocante aos propósitos deste trabalho; o segundo capítulo apresenta os materiais musicais coletados e análise dos mesmos; o terceiro capítulo enfoca a teorização do conceito de gesto e de motivo, motivações estéticas deste trabalho, bem como a transferência de elementos folclóricos para o ambiente artístico erudito contemporâneo; o quarto capítulo se destina a apresentação da composição de ensaio deste trabalho, *Rinascita*, e apresenta as várias técnicas composicionais de relevância para o processo compositivo da mesma, discutindo possíveis maneiras de tratamento contemporâneo ao material musical gaúcho, visando sua utilização na composição; e o quinto e último capítulo expõe a composição principal deste trabalho, *O rio de São Pedro*, e o seu memorial descritivo, ou seja, as decisões tomadas e os caminhos percorridos para atingir o resultado, bem como as técnicas composicionais, as motivações estéticas e os elementos gauchescos utilizados, tratados contemporaneamente. Encerra-se com as considerações finais.

A música gaúcha dispõe de vários gêneros musicais, popularmente chamados de ritmos musicais, que contêm elementos peculiares. Segundo Cano (*apud.* OLIVEIRA, 2006, p. 15), “um gênero musical é uma classe de diferentes objetos musicais reunidos em uma só categoria cognitiva” e, para ser classificada como tal, acrescenta Oliveira (2006, p. 16), “uma peça musical precisa preencher determinados requisitos para ser considerada membro de um determinado gênero”. Os elementos que distinguem os gêneros gauchescos são padrões rítmicos, com suas variações, que configuram o acompanhamento de instrumentos a uma linha melódica; seqüências harmônicas características, bem como o uso de certas dissonâncias; características melódicas;

fraseados; acentuações rítmicas; *rasgueados*, etc.; que, além de constituírem um gênero, de maneira particular nos sugerem possibilidades de criação musical contemporânea. Além disso, o estudo de tais gêneros ajuda a preservar, disponibilizar e difundir os materiais musicais inerentes a eles, algo que é importante no próprio estado do Rio Grande do Sul, já que o aprendizado destes gêneros é restrito e geralmente empírico. Inclusive, em nossa experiência docente, é corriqueiro algum aluno, em sala de aula – seja em aula particular ou em ensino fundamental e médio ou em universidade –, manifestar grande interesse em aprender a tocar ou compor uma milonga ou um chote, etc. Mesmo que estes gêneros façam parte do fazer musical do estado do Rio Grande do Sul, não há nenhuma orientação acadêmica voltada para o seu estudo. Este conhecimento musical, salvo alguns poucos registros bibliográficos, passa de músico para músico pelo contato direto entre os mesmos ou pelas referências musicais registradas em áudio e vídeo, como os CDs e DVDs de festivais de música regional, de conjuntos musicais gaúchos, etc., o que limita a parcela de pessoas que tem acesso a ele.

Portanto, estes materiais musicais, coletados e analisados, abordados neste trabalho, a partir de então, poderão servir, em maior escala, como material criativo para a comunidade acadêmica e artística, além de serem mais bem preservados, disponibilizados e difundidos às pessoas interessadas.

Tendo em vista que, hoje em dia, a música brasileira torna-se cada vez mais interligada, pela fusão de elementos de várias regiões do país, e que a música contemporânea aproxima-se crescentemente da pesquisa de técnicas composicionais e/ou de materiais musicais a serem explorados, torna-se plausível que um trabalho de pesquisa e também de criação musical se apresente a agregar materiais dos gêneros musicais gaúchos à música brasileira/contemporânea. Estes materiais, coletados, transcritos e analisados, não servirão apenas para as obras compostas, através do processo deste trabalho, mas também para artistas e estudantes de música de outras culturas regionais e inclusive para artistas e estudantes de música do estado do Rio Grande do Sul, visto que mesmo estes não têm acesso formal e estruturado academicamente ao conhecimento de tais gêneros.

Em artigo sobre pesquisa em composição, Figueiró (2005) atenta para a questão do compositor-pesquisador, que é o caso do compositor que tem sua pesquisa ligada ao ato da própria criação, onde o objeto artístico (sua própria obra) é construído e analisado através de sua pesquisa. Segundo o autor, o fazer musical e a pesquisa científica permeiam toda a vanguarda musical do século XX. Figueiró ainda refere-se a três possíveis fases da pesquisa em composição musical: o levantamento e a análise de dados e materiais musicais; as decisões composicionais e a

confeção da obra; e a análise da mesma, inserindo-a no meio artístico e perante a comunidade musical acadêmica. E assim se estrutura o nosso trabalho, pois nossa pesquisa está estritamente ligada à nossa composição, e se divide exatamente nas três fases descritas por Figueiró.

Conforme já exposto, nosso trabalho, primeiramente, coletou e analisou os materiais inerentes aos gêneros musicais gaúchos. Para tanto, foi necessário listar os gêneros a serem estudados.

Tal listagem já traz consigo um julgamento nosso, pois de antemão apontamos os gêneros musicais gaúchos de nosso interesse investigativo. Entenda-se que o presente trabalho não teve a intenção de estudar os referidos gêneros em sua totalidade, visto que o propósito maior foi a seleção de materiais musicais característicos de tais gêneros e peculiares, fazendo-se desnecessário o estudo daqueles gêneros que pouco têm a acrescentar ao trabalho no que se refere a materiais para a música brasileira/contemporânea, pois vários gêneros usuais no estado do Rio Grande do Sul, como a valsa, a canção, etc., possuem características menos peculiares e mais difundidas musicalmente.

Isto posto, os gêneros musicais gaúchos investigados, de acordo com nossos interesses investigativos, foram os seguintes: a chamarra (ou chimarrita), o chote, a vaneira, o chamamé, a rancheira, a milonga, a polca paraguaia e o bugio.

Definidos os gêneros, o segundo passo foi a coleta do material musical em si, que se configurou da seguinte maneira: recolhemos, de músicos gaúchos imersos no fazer musical regional, através de gravação em áudio e vídeo, exemplos de materiais diversos, característicos de cada um dos gêneros selecionados, a fim de posterior análise, tratamento contemporâneo e utilização nas composições.

Os músicos foram selecionados a partir de seu conhecimento sobre o assunto, sendo que os mesmos nos forneceram a devida autorização da utilização de seus nomes e exemplos. Foram selecionados, para bem do trabalho, dois violonistas – um de formação erudita e outro de formação empírica –, dois acordeonistas – um de formação erudita e outro de formação empírica –, e um contrabaixista. Os músicos colaboradores foram os seguintes: o violonista e contrabaixista Carlos de Cézar (formação popular), o violonista Maurício Marques (formação erudita), o acordeonista Mano Júnior (formação popular) e o acordeonista Lacy Martins (formação erudita). Assim, tentamos contemplar as diversas faces dos referidos gêneros, a partir

de exemplos musicais extraídos dos seus principais instrumentos executantes, sob possibilidades técnicas e expressivas relativamente amplas.

A partir de então, nos debruçamos na transcrição dos exemplos musicais e em sua análise. Procuramos extrair o mais relevante e peculiar de cada gênero, através de transcrição minuciosa e de análise qualitativa.

Somente após esta coleta e a posterior transcrição e análise dos materiais foi possível dar o próximo passo, isto é, decidir quais técnicas composicionais estudar e utilizar no processo criativo, bem como quais motivações estéticas se mostravam adequadas. Foi a partir do vislumbamento das principais peculiaridades dos materiais coletados e suas características, que se mostraram a nós as técnicas e as motivações estéticas mais apropriadas para um tratamento contemporâneo interessante, capazes de contemplar o nosso objetivo composicional.

Então, pudemos dar atenção ao ato composicional em si, ainda que muitas decisões tenham sido tomadas durante a criação das obras. E, por fim, passamos à análise das composições e de seus processos criativos, demonstrando as técnicas utilizadas e analisando como o tratamento contemporâneo dado aos materiais coletados e estudados foi realizado.

Assim sendo, o presente trabalho, primeiramente, realizou uma pesquisa de campo para coletar materiais dos gêneros musicais gaúchos selecionados, a partir de exemplos musicais de músicos regionais em gravações de áudio e vídeo, posteriormente transcritos e analisados; em seguida partiu para o estudo das técnicas contemporâneas e as motivações estéticas a serem empregadas ao material coletado e analisado; e finalmente, partiu para o processo composicional em si, tratando contemporaneamente os materiais, analisando o processo composicional e as composições resultantes da investigação e da criação.

Do folclore

Como *folclore*, neste trabalho, entende-se o *saber do povo*, ou seja, as suas tradições, costumes, crenças populares, o conjunto de canções, as manifestações artísticas, enfim, tudo o que nasceu do povo e foi transmitido através das gerações. Nas palavras de Luís da Câmara Cascudo, folclore é “a cultura do popular tornada normativa pela tradição” (CASCUDO *apud*. BRANDÃO, 1982, p. 24).

O termo ‘folclore’ apareceu pela primeira vez em uma carta do inglês William John Thoms, escrita para a revista *The Atheneum*, de Londres, em agosto de 1856:

As suas páginas mostraram amiúde o interesse que toma por tudo quanto chamamos, na Inglaterra, ‘Antiguidades Populares’, ‘Literatura Popular’ (embora seja mais precisamente um saber popular que uma literatura, e que poderia ser com mais propriedade designado com uma boa palavra anglo-saxônica, Folk-Lore, o saber tradicional de um povo) e que não perdi a esperança de conseguir a sua colaboração na tarefa de recolher as poucas espigas que ainda restam espalhadas no campo no qual os nossos antepassados poderiam ter obtido uma boa colheita... (THOMS *apud*. BRANDÃO, 1982, p. 26-27).

Ao longo dos anos, muitos estudiosos trataram de formular suas próprias concepções do termo, mas seguiremos as concepções acima dispostas.

Franz Boas, um antropólogo alemão que viveu nos Estados Unidos e teve uma importância muito grande na formação da Antropologia Cultural norte-americana, definia o folclore como “um aspecto da Etnologia que estuda a literatura tradicional dos povos de qualquer cultura” (BOAS *apud*. BRANDÃO, 1982, p. 29).

Já Arthur Ramos, um dos pioneiros do estudo sistemático do folclore brasileiro, compreendia-o como “uma divisão da Antropologia Cultural que estuda os aspectos da cultura de qualquer povo, que dizem respeito à literatura tradicional: mitos, contos, fábulas, adivinhas, música e poesia, provérbios, sabedoria tradicional e anônima” (RAMOS *apud*. BRANDÃO, 1982, p. 30).

Segundo Brandão, a concepção de folclore assumiu, ao longo dos anos, dimensões mais atuais. No entanto, estas, a meu ver, vêm apenas a explicar com outras palavras, talvez um pouco mais aprofundadamente, as anteriores: “Tudo aquilo que, existindo como forma peculiar de sentir e pensar o mundo, existe também como costumes e regras de relações sociais. Mais ainda, como expressões materiais do saber, do agir, do fazer populares” (BRANDÃO, 1982, p. 30). Ou seja, a idéia de folclore é a mesma das concepções anteriores, mas agora mais preocupada em deixar

claro o modo pelo qual o folclore se forma, isto é, através do agir, do fazer, do sentir e do pensar peculiares de cada povo.

Nesta mesma linha de pensamento, o 'fato folclórico' é definido pelo I Congresso Nacional de Folclore:

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas por círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e preservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica (*apud*. BRANDÃO, 1982, p. 31).

Saliento apenas mais uma característica do 'fato folclórico', que é o *empirismo*:

Uma outra característica consensualmente aceita sobre o fato folclórico é que ele se transmite de pessoa a pessoa, de grupo a grupo e de uma geração a outra, segundo os padrões típicos da reprodução popular do saber, ou seja, oralmente, por imitação direta e sem a organização de situações formais e eruditas de ensino-aprendizagem (BRANDÃO, 1982, p.45-46).

Portanto, neste trabalho, que visou à utilização de *elementos musicais gauchescos* numa composição contemporânea para concerto, os quais foram coletados através de exemplos fornecidos por músicos gaúchos que se encontram ligados ao *fazer musical do Rio Grande do Sul*, que por sua vez está intimamente ligado ao *folclore gaúcho*, assumimos o conceito de que *folclore* é o *saber do povo*, que se forma através do agir, do fazer, do sentir e do pensar peculiares de cada povo, e que se torna normativo pela tradição, de maneira empírica.

2.1 - O mito do gaúcho

Antes do que virá, é necessária uma reflexão sobre as próprias tradições gauchescas. Visto que se tratará do folclore musical gauchesco, é importante discorrer um pouco sobre a cultura gaúcha, da qual este faz parte.

Segundo Caramello, os valores e o comportamento de um povo estão diretamente relacionados com o seu conhecimento e com a sua cultura, fazendo com que sua *identidade cultural* baseie-se na teoria e na prática das suas próprias tradições que, por sua vez, para serem constituídas, necessitam do estabelecimento de mitos e símbolos próprios (CARAMELLO, 2004, p. 2). Ou seja, *identidade cultural* é "o processo pelo qual um ator social se reconhece e constrói significado principalmente com base em determinado atributo cultural ou conjunto de atributos" (CASTELLS *apud*. CARAMELLO, 2004, p. 2).

Portanto, a identidade cultural do povo gaúcho está baseada no estabelecimento do *mito do gaúcho* e tudo que o circunda, como veremos a seguir. E é a partir desta identidade cultural que o povo gaúcho se estabelece como tal e se proclama detentor das próprias tradições.

Até meados do século XIX, o termo 'gaúcho' era pejorativo, advindo do termo 'guasca' (homem rústico, valente, forte, guapo, grosseiro, rude) e, posteriormente, de 'gaudério', nome dado a contrabandistas de gado (CARAMELLO, 2004, p.3). Somente mais tarde transformou-se num substantivo gentilício, num símbolo de identidade regional. Mas estas antigas atribuições do 'gaúcho' não foram deixadas de lado, e sim usadas para mobilizar peões para combates na Revolução Farroupilha e demais guerras ocorridas nos países vizinhos à região sul do Brasil, pois evocava o perfil de um soldado:

Trata-se essencialmente de um fenômeno ideológico o processo de construção do gaúcho como campeador e guerreiro, inserindo-o num espaço histórico onde os atributos de coragem, virilidade, argúcia e mobilidade são exigidos a todo o momento, transportando-o ao plano do mito (*Ibid.*, p.3).

Porém, não foram apenas as necessidades das guerras que contribuíram para a formação do mito do gaúcho. O Movimento Tradicionalista desempenhou um papel fundamental na construção da identidade cultural gaúcha. Segundo Tau Golin (*apud.* MELO, 1995, p. 7-8), numa breve retrospectiva, em 1898 foi fundado o Grêmio Gaúcho, a primeira tentativa de estabelecer o mito do gaúcho, buscando no passado aquilo que viam como tradição ou história do Rio Grande do Sul. No fim da década de 1940, foram criados os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs), espécies de clubes temáticos do tradicionalismo gaúcho. Então, os líderes do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, recolheram elementos da cultura popular e estabeleceram as ditas verdadeiras tradições do Rio Grande do Sul, impondo um 'modelo' para todos os gaúchos, uniformizando vestimentas, danças, etc. Já na década de 1970, surge o Movimento Nativista e seus festivais de música regional, os quais serão detalhados mais adiante. Todo este mundo simbólico, composto por CTGs, vestimentas típicas, culto às tradições, festivais de música regional, os rituais do chimarrão, do churrasco, as figuras da prenda e do peão, a temática campeira, etc., nos dias de hoje está presente na vida social dos rio-grandenses-do-sul e é responsável, segundo Leal (*apud.* JACKS, 1999, p. 72) por "uma espécie de negação da identidade nacional como um todo e muito mais uma identidade do gaúcho como ser único". Oliven (1989) ressalta, ainda, o seguinte aspecto: que embora brasileiro, o gaúcho seria muito distinto de outros tipos sociais do país, guardando, às vezes, mais proximidade com seu

homônimo da Argentina e do Uruguai¹. Na construção da identidade cultural do gaúcho brasileiro, há uma referência constante a elementos que evocam um passado glorioso no qual se forjou sua figura, cuja existência seria marcada pela vida nos vastos campos da pampa gaúcha, a presença do cavalo, a fronteira com os países vizinhos, a virilidade e a bravura do homem ao enfrentar o inimigo ou as forças da natureza, a lealdade, a honra, etc. Além disso, a Revolução Farroupilha, luta armada comandada pelos estancieiros inconformados com a centralização imperial e com a taxa excessiva do charque gaúcho, visava dar mais autonomia à Província. Seu estopim foi em 20 de setembro de 1835, data da invasão da capital, Porto Alegre. Um ano depois, os farrapos proclamaram a República Piratini e elegeram Bento Gonçalves como presidente. Esta guerra somente findou com a assinatura do Tratado do Ponche Verde, em primeiro de março de 1845, entre os farrapos e o governo brasileiro (CARMELLO, 2004, p. 4), e associou de vez, ao mito do gaúcho, características como virilidade, bravura, força, lealdade, honra, orgulho, idealismo, coragem, etc.

Todos estes fatores colaboraram para a formação do mito do gaúcho e, por conseguinte, para a formatação da cultura e das tradições gaúchas. Embora vários dos costumes e características atribuídos ao gaúcho fossem realmente pertencentes ao povo habitante do hoje estado do Rio Grande do Sul – ou ao menos a uma boa parte de seus habitantes –, o que se verifica, por exemplo, através de sua existência também entre os *gauchos* Argentinos e Uruguaios e também através de alguns relatos históricos de viajantes que por esta região passaram, é inegável que a formação do mito do gaúcho tem características de um fenômeno ideológico, pois muitos eventos concorreram propositadamente para ele.

No entanto, considerando o folclore um fenômeno em constante formação, onde o agir, o fazer, o sentir e o pensar peculiares de um povo se tornam normativos pela tradição, pode-se dizer que, nos dias de hoje, através do culto às referidas tradições gaúchas advindas da formação do *mito do gaúcho*, a cultura e a tradição gaúchas são, sim, folcloricamente validadas, pois representam o seu povo e este se *identifica* com elas. Portanto, a formação do *mito do gaúcho*, apesar de acarretar certa uniformização e generalização dos costumes sul-rio-grandenses, expressa, de maneira bastante representativa, o agir, o fazer, o sentir e o pensar peculiares do povo gaúcho, pois estes já fazem parte da sua tradição.

¹ O gentílico 'gaúcho' é comum aos três países, sendo que na Argentina e no Uruguai se pronuncia *gaucho* (BANGEL, 1989, p.20)

2.2 - Da música gauchesca enquanto folclore, artesanato ou arte

A música, enquanto folclore, tem pouca especialização e faz parte de rituais. No folclore gaúcho, isto é bastante claro.

A cultura gaúcha – e, portanto, o folclore musical gaúcho – formou-se num meio essencialmente rural. Neste meio rural, um relativo isolamento ou distanciamento é fator favorável à simplicidade do povo, o que se reflete no grau de especialização musical a que este tem acesso. Como é característico do folclore, as informações são passadas de pessoa a pessoa de maneira empírica. Musicalmente falando, alguém deste ambiente que deseje aprender um instrumento, aprenderá como uma pessoa próxima, das redondezas ou da própria família, que, por sua vez, aprendeu da mesma forma; além disso, como estas pessoas se encontram imersas no folclore gaúcho, fatalmente uma ensinará à outra o instrumento sob a influência folclórica, ou seja, tocarão música gaúcha. Estes dois elementos, o folclore musical e o músico, um forja o outro e vice-versa, isto é: como o folclore musical tem pouca especialização e possui uma simplicidade arraigada, o músico imerso neste também terá estas características; e como o músico tem pouca especialização e possui uma simplicidade arraigada, o folclore musical assim o será. O acesso restrito à tecnologia, no ambiente rural gauchesco, é também fator contribuinte para o grau de especialização musical, pois o intercâmbio cultural é dificultado. Outro fator é a precariedade dos instrumentos, em sua maioria bastante velhos e que, assim como o aprendizado musical, passaram de geração a geração. Mas talvez o fator que mais propicie que o folclore tenha pouca especialização técnica e artística é a não necessidade destas, ou seja, as pessoas imersas no folclore tocam ou cantam músicas por diversos motivos, os quais não são a apreciação musical pelos parâmetros eruditos – que requerem afinação, desenvolvimento, complexidade, etc. –, como pela ocasião, pela simples vontade, pela simples ocupação do tempo, pela dança, pelo divertimento, pela festa em si, pelo culto às tradições, e assim por diante. Assim, a pouca especialização técnica e artística não é uma deficiência do folclore musical, e sim, uma característica, o que não implica que tais músicas não possuam técnicas e dados artísticos de grande valor do ponto de vista criativo, apenas estes não são a preocupação imediata daquelas.

A segunda afirmação, que a música folclórica faz parte de rituais, está intimamente ligada à primeira, já exposta. Isto é, se a música folclórica não conta com grande especialização técnica e artística por esta não se preocupar imediatamente com isto, e sim, com os motivos reais pelos quais está sendo tocada ou cantada, ou seja, a dança, ou o divertimento, ou a festa em si, ou o culto às tradições, etc., é porque a sua real preocupação é o ritual no qual está inserida. Os rituais

são os eventos afirmadores do folclore. Na cultura gaúcha, muitos são os rituais nos quais a música tem papel fundamental. Num churrasco campeiro, à moda gaúcha, quando a carne é assada no fogo de chão, os gaúchos tocam músicas gauchescas para confraternizarem, faz parte do ritual do churrasco. Numa roda de mate, onde os gaúchos tomam o chimarrão, é corriqueiro acompanhar-se o ritual com música gaúcha. Num baile gaúcho, a música gauchesca é o centro, pois a partir dela as pessoas dançam, se divertem, e cultuam as tradições gaúchas. Numa trova, onde um gaúcho desafia outro, numa troca de versos provocativos, a música gauchesca, geralmente ao som da gaita, anima o duelo. Portanto, a especialização técnica ou artística, na música folclórica, nunca está em primeiro plano; o que vale é a ambientação do ritual, a animação do mesmo, ou o culto às tradições.

Neste contexto, o folclore musical gaúcho fornece aos músicos inseridos nele os seus elementos peculiares e característicos, que por sua vez podem ser apreendidos por músicos mais especializados, que coloquem num plano mais importante que antes, ou em primeiro plano, a técnica e a artisticidade.

Já o artesanato tem uma especialização maior. Se poderia dizer que o músico-artesão é um intermediário entre o músico imerso no folclore e o músico-artista. O músico-artesão coloca a técnica e a artisticidade num plano mais importante que o músico genuíno do povo, mas ainda não em primeiro plano, como faz o músico-artista. O músico-artesão se apropria do folclore musical sob uma perspectiva mais elaborada, tocando e criando músicas de raiz folclórica, tradicional, de maneira que sua música seja aceita nos rituais folclóricos e tradicionais, porém, com uma técnica instrumental mais apurada e uma preocupação artística maior. Há a preocupação com a qualidade do instrumento e com a afinação vocal e instrumental. Há também a preocupação com a elaboração das letras, melodias, e arranjos, ainda que estes todos estejam atrelados ao folclore.

De acordo com Brusatin, o artesanato tem as seguintes características: está ligado a funções, a serviços prestados, à organização ritual e à produção rural; é todo o ofício em que a prestação de serviços dispensa técnicas muito elaboradas, são ricas de labor, mas sem uma aplicação especial do engenho; é um utensílio; e a procura pelos 'objetos' artesanais provém de um público que tem afinidades sociais com quem os produz (BRUSATIN *in*: *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, IN-CM, 1989, vol.3 - *Artes – Tonal/atonal*, p.177-211).

Pode-se classificar, na música gaúcha, como música artesanal, a denominada *tradicionalista*. Segundo Oliveira:

Foi encampada [a música tradicionalista] inicialmente pelo MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho), que constitui um movimento nitidamente popular, o qual visa reviver bons costumes do Rio Grande do Sul. Frequentemente, a criação musical gira em torno de ritmos bailáveis, o que facilita sua propagação, inclusive para outros estados do país (OLIVEIRA, 2006, p. 22).

A música tradicionalista, que é aquela tocada pelos *grupos de baile* gaúchos, é a música artesanal gauchesca, pois está ligada à função e aos serviços prestados quanto à dança, à animação dos bailes e rituais de confraternização gaúchos, à sua organização ritual e à produção rural; dispensa técnicas muito elaboradas, são ricas em labor, mas sem preocupação especial com o engenho, ou seja, com a complexidade criativa; é um utensílio; e é procurada por um público que tem afinidades sociais e culturais com quem a produz. Isto contempla todas as características artesanais expostas acima, de acordo com Brusatin.

Além destas características, a música tradicionalista gauchesca pode ser considerada como *conservadora*, visto que é baseada no folclore e nas tradições gaúchas e não há uma aplicação especial do engenho, da inovação artística. É uma música funcional, que trata de temáticas gaúchas e tem caráter dançante e animado, como sugerem os rituais às quais ela está relacionada. É amplamente tocada em CTGs (Centros Tradicionalistas Gaúchos), onde pessoas se reúnem para preservar e cultivar as tradições do Rio Grande do Sul.

Ainda há uma ramificação ou variante da música tradicionalista gaúcha que é a *Tchê Music*. Esta música, à primeira vista tradicionalista, surgiu como um segmento musical semelhante ao *Axé Music*, ou seja, de caráter comercial, almejando o 'sucesso' nos veículos de comunicação de massa do estado do Rio Grande do Sul e do país. Para tanto, utiliza tendências estranhas à cultura gaúcha, como elementos do estilo sertanejo, do gênero forró, e até do pagode, deturpando as suas raízes tradicionais. Inclusive, este segmento, que alcançou determinado prestígio estadual – com vários grupos atuantes, geralmente denominados *Tchê* alguma coisa, como “Tchê Baile” (exemplo-fantasia), numa conotação de “*Que* (baita) Baile” –, posteriormente foi proibido de participar de eventos promovidos pelo MTG, como os bailes nos CTGs, justamente por não mais respeitar sua origem folclórica e tradicionalista.

Neste contexto, o folclore musical gaúcho fornece, através de músicos mais especializados que os genuínos do povo, seus elementos peculiares e característicos, além da técnica e da artisticidade serem colocadas num plano mais importante que antes.

No entanto, o artesanato pode se aprimorar, ganhando características artísticas. O artista que não é artesão faz música ou arte para ser apreciada como obra de arte. A transferência do folclore para a arte é uma transferência daquele para um outro mundo senão o do ritual. Transferir preservando as características mais importantes é característica da arte. O músico-artista coloca a técnica e a artisticidade em primeiro plano.

De acordo com Lotman:

Embora não seja obrigatória, nem do ponto de vista das necessidades vitais imediatas nem do das relações sociais impostas, a arte demonstra, através de toda a sua história, a sua essencial indispensabilidade. Ao longo de toda a existência da humanidade historicamente fixada, a arte foi a sua companheira de jornada. (LOTMAN *apud*. ENCICLOPÉDIA EINAUDI, 1984, p. 17).

Assim, a arte, apesar não ser uma necessidade vital imediata para um povo nem uma relação social imposta, mostra-se presente na cultura gaúcha como essencialmente indispensável. Há muito tempo músicos-artistas gaúchos se dedicam a explorar as potencialidades de sua cultura. E, como “um objeto de arte é, por definição, um objeto definido como tal por um determinado grupo” (MAUSS *apud*. ENCICLOPÉDIA EINAUDI, 1984, p. 22), naturalmente criou-se, no Rio Grande do Sul, um grupo dedicado à música gaúcha, de raiz folclórica e tradicionalista, porém de tendência *inovadora*, fazendo música que foi denominada de *nativista*. Como sintetiza Oliveira:

De um lado, é fato que alguns elementos folclóricos e tradicionais resistiram a combinações inovadoras, especialmente as de caráter efêmero e as sem grande expressividade. De outro, quanto ao desenvolvimento, é de se ressaltar que são bastante significativas – qualitativa e quantitativamente – as correntes que contribuíram com o aperfeiçoamento dos gêneros musicais gauchescos. Essa evolução adveio do amadurecimento dos músicos e poetas, que, a partir de estudos não apenas artísticos, mas também transdisciplinares, tiveram condições de decantar nosso acervo musical, sem deturpar as raízes. Dentre outros poderíamos citar alguns músicos da atual geração de nativistas, que, mesclando talento, conhecimento e consciência cultural, produzem material artístico de notável qualidade (OLIVEIRA, 2006, p. 15).

Aparentemente proveniente do termo *nativo*, a música nativista, no entanto, não é ‘nativa’ do Rio Grande do Sul:

Segundo a perspectiva dicionarista (FERREIRA, *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*), o significado deste vocábulo é “não estrangeiro; nacional; indígena”. Ora, não é necessário muito esforço intelectual para abstrair que, ressalvadas as exceções, nossa música não é nem indígena, nem de invento regional. Assim, no Rio Grande do Sul praticamente não há música nativa; há, entretanto, música *nativista* (*Ibid.*, p. 21).

O autor faz referência ao fato de que, com exceção aos gêneros musicais *bugio* e *contrapasso*, tidos como de origem sul-rio-grandense, todos os demais gêneros têm origem estrangeira. A música nativista não é, portanto, a música 'nativa' do Rio Grande do Sul, mas sim a música gaúcha não-erudita mais elaborada:

O movimento nativista gera sua música prestigiando o que nossa cultura regional tem de melhor. Para isso, envida conscientemente seus esforços no fomento da arte (canções) que julga condizente com a realidade gaúchesca. As frases a seguir, proferidas pelo principal idealizador do maior festival nativista do Estado (Califórnia da Canção Nativa), Colmar Duarte [2001], confirmam essa diretriz: "Usamos o termo 'nativo' como afirmação dos propósitos do movimento em procurar as origens"; "Poderíamos dizer que a *Califórnia* é música folclórica do Rio Grande"; "Ela é baseada em nossa música folclórica, procura as raízes nativas"; "Mas é o canto de hoje do Rio Grande do Sul, principalmente" (*Ibid.*, p. 21).

Ou seja, pode-se classificar como música artística, no Rio Grande do Sul, a música nativista, pois esta coloca a técnica e a artisticidade em primeiro plano, apesar de manter sua raiz folclórica e tradicional. Trata-se de uma tendência de *projeção folclórica*, isto é, partindo do folclore gaúchesco, os músicos e compositores do movimento nativista elaboram e desenvolvem os elementos folclóricos, com técnica apurada e artisticidade proeminente. Segundo Oliveira:

Por essas razões, trabalhamos com uma proposta mista, considerando tanto o ambiente folclórico, como a produção do músico profissional, enquanto o trabalho deste admita estabelecer vínculos com as características sócio-culturais da nossa região. Quando a iniciativa de recolher o material artístico parte do músico profissional, então acreditamos tratar-se, pelo menos, de uma atividade de *projeção folclórica*; nunca, porém, relegando a importância da transmissão oral da música entre elementos do próprio povo, que, para Joseph Kerman (1987), "é uma questão central no folclore e na etnomusicologia" (*Ibid.*, p. 18).

Para tanto, no Rio Grande do Sul, foram criados os *festivais nativistas*, eventos anuais organizados por várias cidades gaúchas com o intuito de promover a arte musical gaúcha. O primeiro festival nativista foi a Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana, na década de 1970, e a partir de então, inúmeros festivais foram criados, disponibilizando aos artistas gaúchos espaço para o desenvolvimento de sua arte. Nestes festivais, as músicas concorrem entre si, avaliadas por uma comissão julgadora composta por artistas atuantes neste cenário musical, as quais são gravadas em CDs (antigamente, em LPs) e também, às vezes, em DVDs, que por sua vez são divulgados amplamente nas rádios de enfoque nativista e no mercado musical.

Na música nativista há, ainda, pelo menos duas ramificações importantes: a *linha campeira* e a *linha de manifestação rio-grandense*. Ainda que a música nativista da *linha campeira*, de caráter mais tradicional tanto na utilização de instrumentos quanto na temática mais arraigada ao campo e suas lides – bem como detentora de um estilo mais rude – tenha um enfoque mais conservador, em oposição à música nativista da *linha de manifestação rio-grandense*, seu fazer musical é menos

conservador que a música *tradicionalista*, pois desenvolve suas temáticas com maior liberdade criativa e maior arrojo composicional que aquela, que está vinculada à música artesanal. Na música de *manifestação rio-grandense* é permitida a utilização de instrumentos ‘eletrônicos’ como o teclado, instrumentos como a bateria, como o sax, a flauta transversa, etc., de caráter mais universal, possibilitando novas leituras da música gaúcha, além das temáticas das letras das canções serem também mais livres, embora sempre de acordo com o contexto cultural rio-grandense; enquanto que na música de *linha campeira*, os instrumentos mais utilizados são o violão e o acordeon, como também o contrabaixo, mantendo-se mais fiel à instrumentação tradicional, bem como a utilização de temáticas de cunho campeiro. Estas duas linhas ou convivem simultaneamente num festival ou são divididas, não concorrendo entre si, tendência esta cada vez mais corrente nos festivais.

E é neste contexto que a música gauchesca não-erudita alcança seu mais alto grau de especialização técnica e artística, produzindo música para ser apreciada como arte, porém, nunca esquecendo as raízes folclóricas e tradicionais, visto que estes são requisitos básicos para que uma música possa vir a participar de um festival nativista e ser classificada como tal.

Há ainda o contexto da música erudita voltada a elementos gauchescos, porém, por tratar-se de iniciativas esparsas de alguns compositores, receberá atenção adiante, do decorrer deste capítulo.

2.3 - Das características gerais da música gaúcha

Um livro importante, principalmente pelo seu conteúdo musical, é *O estilo gaúcho na música brasileira*, de Tasso Bangel. Por se tratar de um compositor competente, com obras eruditas e populares importantes, das quais um bom número se relaciona com o estilo gaúcho, e também por se tratar de um musicólogo que foi membro da Sociedade Brasileira de Musicologia, os exemplos deste autor são bastante válidos, confiáveis e representativos da música gaúcha.

Ao começar a descrever o que diferencia a música gaúcha de outros estilos ou gêneros, Bangel escreve: “Qualquer estilo é formado por seis itens: melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e tessitura” (BANGEL, 1989, p. 28). Assim, o autor aborda cada um destes itens na música gaúcha.

Quanto à melodia, o autor aponta as seguintes características relevantes: a melodia no estilo gaúcho é simples, intuitiva, construída por graus conjuntos e intervalos harmônicos, usando com frequência a escala descendente; o acento rítmico no tempo fraco é um dos mais fortes

indícios da presença do estilo gaúcho nos fraseados vocais e instrumentais; as frases de oito compassos predominam no estilo, acompanhando a métrica da poesia em quadras; sua extensão é pequena, mas também é típico do estilo haver grandes intervalos ocasionais; é bem característico do estilo o uso de anacruse (*Ibid.*, p. 29).

Bangel afirma, ainda, que:

No estilo gaúcho, a melodia é propositadamente embrutecida, sendo cantada ou tocada, acentuando sílabas e notas no tempo fraco com a preocupação de torná-las mais de galpão do que de salão. É o estilo que regula a ação na música gaúcha, com a melodia vinculada às suas origens campeiras (*Ibid.*, p. 29).

No dicionário, o termo galpão designa uma “edificação aberta em um dos lados para abrigo de homens, animais, material, etc.” (FERREIRA, 1999, p. 965). Para um dicionário regional gaúcho, no entanto, o termo é mais abrangente: 1. Grande construção rústica edificada na sede da estância, destinada ao abrigo de homens e animais bem como à guarda de materiais e outras serventias. Possui, geralmente, uma área de chão batido e outra assoalhada com madeira bruta para guardar ração, arreios ferramentas e outros utensílios. No galpão se reúnem patrões, peões, tropeiros, viajantes e outros (menos as mulheres, pois se trata de ambiente exclusivamente masculino); local onde se prepara e se come o churrasco e, num clima alegre e descontraído ao redor do fogo de chão, toma-se chimarrão, discutem-se as lidas de campo e contam-se causos. 2. Estábulo que serve de abrigo para animais. 3. Alpendre, varanda, edificação junto à casa de habitação (BOSSLE, 2003, p. 259).

Portanto, é nestes moldes que a melodia gaúcha preocupa-se em ser mais de galpão que de salão, ou seja, ambientada por um entorno rústico, essencialmente ligado às lides campeiras e aos rituais gaúchos do churrasco, da música descontraída, do fogo de chão, do chimarrão, do culto às tradições, etc.

Quanto à harmonia, dentre as características apontadas no livro, as únicas realmente relevantes são que “o modo maior predomina nas cadências harmônicas do estilo gaúcho, mas o modo menor aparece, mais nas toadas, rasqueados e milongas” e que “suas modulações são a tons próximos” (BANGEL, 1989, p. 29-30).

Nesta direção, da simplicidade harmônica da música gauchesca, muitos fatores podem ser considerados. Por um lado, o relativo isolamento e distanciamento provocado pelo ambiente rural, o que é determinante no grau de especialização de um músico; e por outro, como já dito, a precariedade dos instrumentos também é. No entanto, outro fator pode ter sido determinante à simplicidade harmônica da música gaúcha, pois, segundo Oliveira:

São também detalhes relevantes em nível folclórico: as primeiras gaitas (de botão) serem bastante singelas em termos de recursos, possuindo apenas dois, quatro ou oito baixos; o teclado ser diatônico, afinado em tonalidade maior, com apenas uma ou duas carreiras de botões. A consequência direta disso foi a ausência de cromatismo melódico e de harmonia dissonante (OLIVEIRA, 2006, p. 23).

Assim, o próprio instrumento pode ter delimitado, até certo ponto, as características harmônicas da música gaúcha, devido a seus limitados recursos musicais e seu amplo uso.

Quanto ao ritmo, Bangel é categórico: “é no acento rítmico no tempo fraco que o estilo [gaúcho] se afirma e se diferencia dentro da música brasileira” (BANGEL, 1989, p. 29).

Neste ponto, este trabalho se detém com grande interesse, pois é no ritmo que a música gauchesca é mais claramente peculiar. O ritmo não só define padrões de acompanhamento aos vários gêneros, mas também engendra características rítmicas na melodia, por exemplo, influencia as inflexões melódicas, influencia as cadências harmônicas e acrescenta vigor à música gauchesca. O ritmo, portanto, é o germe da peculiaridade musical gauchesca, influenciando outros aspectos musicais. Além disso, talvez esta característica rítmica marcante e vigorosa espelhe um pouco do jeito de ser do gaúcho, ou do *mito do gaúcho*.

Quanto ao timbre, o autor escreve:

O violão é o centro de cor do som no estilo gaúcho. A gaita canta e floreia. O bombo marca, divide e subdivide o compasso com seu som grave e seco. A rabeca (violino) faz a melodia aguda e o contracanto, às vezes acompanha em contratempo. O assovio e o tilintar de esporas personalizam o timbre gaúcho (*Ibid.*, p. 31).

Além disso, acrescenta que “é bem característico do gaúcho o canto com grupos vocais” (*Ibid.*, p. 32).

No entanto, quanto ao instrumento bombo, mais especificamente chamado de *bombo-legüero*², há controvérsias sobre sua utilização na música gauchesca. No prefácio do próprio livro de Bangel, Barbosa Lessa afirma ter algumas dúvidas sobre certas afirmações do autor, e cita o caso deste instrumento que, segundo Lessa, apenas a partir da década de 1950 teria chegado ao estado, ainda que, hoje em dia, ele seja bastante utilizado, mas geralmente num contexto mais restrito aos gêneros latino-americanos que são usados em alguns festivais nativistas, como a *zamba* e a *chacarera*, muitas vezes por músicos de países vizinhos que no Rio Grande do Sul vêm a

² Assim denominado por, antigamente, servir como instrumento de marcação de léguas: quando não se ouvia mais o bombo, ali se marcava uma légua; a pessoa que estava parada no local da partida dava um tiro para o alto, e o tocador do bombo marcava a légua no campo.

participar destes festivais, ou em algumas situações nos CTGs, como no acompanhamento da *dança das boleadeiras*.

Quanto à forma, Bangel afirma:

A forma no estilo gaúcho é binária (1ª parte, frase ou período principal e 2ª parte, secundária) geralmente contrastantes, rítmicas e melódicas, AB ou ternária ABA ou ABACA. (...) O 1º período pergunta ou propõe em todas as células e incisos; o 2º responde e conclui (*Ibid.*, p. 32).

Até então, é clara a referência do termo 'forma' utilizado por Bangel, à idéia 'forma musical', indicando as partes de cada música. No entanto, em seguida, Bangel se refere aos gêneros musicais gaúchos denominando-os também de 'formas musicais', como no trecho que segue:

As principais formas musicais gaúchas são as toadas, as trovas, as rancheiras, os chotes, as polcas, as valsas, as milongas, os bugios, as vaneiras, os rasqueados, as chimarritas e outras, com menor presença popular (*Ibid.*, p. 32).

Trata-se de um descuido terminológico. Entretanto, para os fins deste trabalho, as *formas musicais* gauchescas, ou os *ritmos* gaúchos, ou as *danças* gaúchas (outras maneiras de referência usuais), são denominadas *gêneros musicais* gauchescos.

Quanto à tessitura, Bangel destaca: predomina a tessitura homofônica, ou seja, melodia (canto) com acordes acompanhando (canções); e o violão e a gaita formam uma trama harmônica bem fechada, por um lado com os ponteios e rasqueados e por outro com as possibilidades melódicas e acordais (*Ibid.*, p. 33).

Por fim, mais uma característica do estilo gaúcho, segundo Albino Manique, importante acordeonista gaúcho, entrevistado por Bangel, é que o instrumentista gaúcho toca com muito ímpeto (*Ibid.*, p. 57), o que se pode relacionar também ao jeito de ser do gaúcho, ou do *mito do gaúcho*.

A seguir, Bangel exemplifica as características do estilo gaúcho, seja na melodia, na harmonia, no ritmo, no timbre, na forma ou na tessitura, com dez composições de sua autoria, cada uma em uma forma [gênero] musical diferente (*trova, bugio, rancheira, toada, chotes, milonga, valsa campeira, polca limpa-banco, vaneirão e rasqueado*). "É o estilo, nascido do folclore e utilizado na música popular ou erudita, com seus acentos diferenciais" (*Ibid.*, p. 34).

De acordo como o autor, a *trova*, por “seu conteúdo folclórico, tanto na música quanto na poesia, reflete a simplicidade espontânea do campeiro” (*Ibid.*, p.35). Bangel compõe uma *trova* em compasso dois por quatro, usando como acompanhamento na mão esquerda do piano a figuração tônica/terça e quinta superiores/quinta inferior/terça e quinta superiores (exemplificação de um acorde de tônica), ritmada em quatro colcheias, sempre com acentuação nas partes fracas do tempo (contratempo), configurando um legítimo acompanhamento de polca. Na melodia, a acentuação é de caráter fraseológico-composicional, acentuando as partes fracas dos tempos para agregar gingado, do ponto de vista do estilo gaúcho. Realmente, soa gauchesco:



Figura 1: Exemplo de *trova*, (*Ibid.*, p. 36, c. 1-17).

O *bugio*, com acento no primeiro tempo do compasso binário, imita, com o som do baixo das gaitas, o ronco do bugio, uma espécie de macaco do Rio Grande do Sul (*Ibid.*, p. 37). O acompanhamento é ritmado, num compasso quatro por quatro, em uma colcheia pontuada acentuada, uma semicolcheia e uma semínima, figurado em tônica/terça e quinta superiores/terça e quinta superiores (exemplificação em acorde de tônica). Na melodia predomina a rítmica de quatro semicolcheias e uma colcheia e duas semicolcheias, com pausas usadas como respiração melódica, uso de intervalos harmônicos de terça em alguns pontos e uso de acentuações no primeiro tempo de caráter fraseológico-composicional. Estes dois últimos elementos, igualmente à *trova*, ambientam a melodia num estilo gaúcho:



Figura 2: Exemplo de *bugio*, (*Ibid.*, p. 37, c. 1-12).

Quanto à *rancheira*, segundo Bangel:

É o gênero mais gaúcho dentro da música brasileira, por não se encontrar similar em outros estados. No Rio Grande, a *rancheira* às vezes é confundida com o *terol*, que é outra dança. A diferença está no acento forte no primeiro e terceiro tempos do compasso da *rancheira*. No *terol* o acento forte é somente no terceiro tempo (*Ibid.*, p. 38).

Bangel está em concordância com os folcloristas Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (CÔRTEES & LESSA, 1967, p. 95) em relação à acentuação no primeiro tempo da *rancheira* e que isto a diferencia do *terol*. No entanto, Côrtes e Lessa não levam em consideração a existência da acentuação no terceiro tempo de ambas. Bangel não escreve as acentuações no primeiro e terceiro tempo da *rancheira* (assim como Côrtes e Lessa não escrevem a acentuação no primeiro tempo), conforme sua afirmação. Provavelmente, por ter deixado claro no texto explicativo do exemplo que as acentuações daquela maneira se configuram, o autor tenha omitido-as na partitura. Uma característica melódica evidente no exemplo é a rítmica de três tempos em colcheia pontuada e semicolcheia, que completam um compasso. Aparecem também colcheias, mínimas e mínimas pontuadas, como também a terminação fraseológica colcheia/pausa de colcheia/colcheia/pausa de colcheia/pausa de semínima, bastante característica do estilo gaúcho. O acompanhamento se dá por três semínimas sempre em *staccato*, o caracteriza o "compasso picado" da *rancheira*, prevalecendo, no exemplo, a figuração tônica/terça e quinta superiores/quinta inferior (exemplificação em acorde de tônica):



Figura 3: Exemplo de *rancheira*, (BANGEL, 1989, p. 39, c. 1-12).

O acompanhamento da *toada*, de dolente melancolia e andamento, em compasso dois por dois, é ritmado por uma semínima pontuada, uma colcheia e uma mínima (às vezes, em terminações de frases, duas semínimas), figuradas por tônica/terça e quinta superiores/terça e quinta superiores, exatamente à figuração do *bugio* (exemplificação em acorde de tônica), mas sem a acentuação no primeiro tempo, e num andamento lento. Na melodia, bem como no andamento, nenhuma acentuação. O ritmo é lento, prevalecendo semínimas, semínimas pontuadas, colcheias e mínimas pontuadas:



Figura 4: Exemplo de *toada*, (*Ibid.*, p. 40, c. 1-13).

De acordo com o autor, "o modo maior domina no chotes gaúcho, ao contrário do

nordestino, em que o modo menor aparece com muita frequência, além da elevação do 4º e abaixamento do 7º grau, que personalizam o estilo nordestino” (*Ibid.*, p. 41). No acompanhamento, o segundo e o quarto tempo não são acentuados, ao invés disso, Bangel escreve-os sob a rítmica de colcheia-pausa de colcheia (semínima/colcheia e pausa de colcheia/semínima/colcheia e pausa de colcheia, num compasso quatro por quatro), como que em *staccati*, na figuração tônica/terça e quinta superiores/quinta inferior/terça e quinta superiores (exemplificação em acorde de tônica). As acentuações são fraseológico-composicionais, não coincidindo com o segundo e quarto tempo acentuados, ao invés disso, como a figuração mais usada no exemplo é a da colcheia pontuada/semicolcheia, geralmente é na semicolcheia que o acento aparece, às vezes ressaltado pela altura das notas, muitas vezes em intervalos harmônicos de terça, que se sobressaem à melodia, dando o gingado característico do estilo gaúcho, sempre no contratempo:



Figura 5: Exemplo de *chotes*, (*Ibid.*, p. 42, c. 1-10).

Segundo Bangel, “a característica marcante da milonga está no baixo ou bordões do violão, que soa como baixo-obstinado em tonalidade menor. (...) A milonga é gaúcha pampeana e comum ao Brasil, Argentina e Uruguai” (*Ibid.*, p. 43). Tonalidade menor, ainda que a maior também apareça com frequência hoje em dia, com a presença marcante da figuração tônica/sexta menor (ou maior, em caso de tonalidade maior)/quinta justa (exemplificação em acorde de tônica), ritmada por semínima ligada à colcheia pontuada/semicolcheia ligada à semínima (acentuada)/semínima, em compasso dois por dois, no acompanhamento (ou no baixo). Na melodia, além de mínimas pontuadas, semínimas e colcheias, aparecem características quíálteras em semínimas. Há também a figura de mínima ligada a uma colcheia no final de frases:



Figura 6: Exemplo de *milonga*, (*Ibid.*, p. 44, c. 1-10).

A *valsa campeira* é uma valsa com características gauchescas. No exemplo de Bangel, possui acompanhamento de figuração tônica/terça e quinta superiores/terça e quinta superiores (exemplificação em acorde de tônica), ritmadas por três semínimas, com modulações à subdominante relativa. Na melodia aparecem semínimas, semínimas pontuadas, mínimas, e principalmente grupos de colcheias, geralmente em notas repetidas:



Figura 7: Exemplo de *valsa campeira*, (*Ibid.*, p. 46, c. 1-16).

“A polca limpa-banco é viva, alegre, dançante, e, quando executada, ninguém fica sentado, daí então, limpa-banco” (*Ibid.*, p. 47). Origem tcheco-alemã. Confunde-se com a marcha, que é mais lenta. É saltitante. Bangel escreve que se tornou acentuada nos tempos fracos ao

cruzar-se com o crioulo gaúcho, quando nos bailes *kerbs* as quadrilhas são marcadas ao compasso das polcas. Acompanhamento de polca, sob figuração tônica/terça e quinta superiores/quinta inferior-terça e quinta superiores (exemplificação em acorde de tônica), ritmadas por quatro colcheias em compasso dois por quatro, sem acentuação nos tempos fracos. Na melodia, onde predominam as figurações de quatuor colcheias e intercaladas por semicolcheias ou de grupos de semicolcheias, acentos aparecem fraseológico-composicionalmente, sempre nos tempos fracos: ou nas partes fracas dos dois tempos ou na parte fraca apenas do segundo tempo, mais freqüentemente. Ornamentações cromáticas tímidas aparecem. Intervalos harmônicos por terças na melodia:



Figura 8: Exemplo de *polca limpa-banco*, (*Ibid.*, p. 48, c. 1-14).

Quanto ao *vanerão*, Bangel afirma que “seu movimento rítmico característico está no baixo com marcação contínua de colcheia pontuada/semicolcheia e duas colcheias, com acento forte na última colcheia do compasso binário” (*Ibid.*, p. 49). Alegrementemente dançante. Figuração tônica/terça e quinta superiores/terça e quinta superiores/quinta inferior, acento na última, ritmo conforme já exposto. Algumas figurações de semicolcheias no baixo. Algumas modulações, como para a subdominante. Sem acentos consideráveis na melodia, onde prevalece a figuração de grupos de semicolcheias, intercalados por semínimas, às vezes colcheias. Intervalos harmônicos por terça e principalmente por sextas:



Figura 9: Exemplo de *vanerão*, (*Ibid.*, p. 50, c. 1-12).

“O rasqueado é da família do chamamê e da polca paraguaia. Comparável à guarânia” (*Ibid.*, p. 51). Segundo Bangel, acentua-se o terceiro tempo do compasso ternário. O termo ‘rasqueado’, de acordo com o autor, é um neologismo de ‘rasqueo’, ‘rasgado’: modo de tocar violão arrastando as unhas nas cordas, sem pontear. Acompanhamento de figuração tônica/terça e quinta superiores/terça e quinta superiores/terça e quinta superiores/tônica e terça e quinta, variando a tônica do primeiro tempo pela quinta inferior no compasso posterior (exemplificação em acorde de tônica), sob a rítmica de quatro colcheias e semínima acentuada e rasqueada (arpejada). Na melodia, predominam as figurações de grupos de seis colcheias ou então a de semínima pontuada/colcheia/semínima pontuada/colcheia:



Figura 10: Exemplo de *rasqueado*, (*Ibid.*, p. 52, c. 1-10).

Tasso Bangel, além de integrante do *Conjunto Farroupilha*, voltado à música gaúcha, é também músico e compositor erudito, utilizando em suas obras elementos musicais gauchescos. Segundo ele, acerca do estilo gaúcho na música erudita:

Quando usado na música erudita, o estilo gaúcho, em virtude da complexidade instrumental e orquestral, perde uma parte do componente timbre, mas ganha na harmonia, ritmo e principalmente tessitura. O estilo gaúcho aparece atualmente nas mais diversas formas musicais e em diferentes níveis culturais; da música tradicionalista à música contemporânea, em constante mutação, devido à sua origem folclórica. "O erudito ou culto... é o folclore, é o popular, que se tornou exceção" (*Ibid.*, p. 53).

No contexto deste trabalho, cujo objetivo é compor uma música contemporânea utilizando elementos musicais gauchescos, tais afirmações de Bangel são incentivadoras. *O estilo gaúcho na música brasileira* é um livro que visa, além de demonstrar as possibilidades criativas dos gêneros gauchescos, analisar as principais características da música do Rio Grande do Sul.

No entanto, no tocante aos propósitos deste trabalho, foi dada uma atenção deveras especial às transcrições do material musical gauchesco, o qual foi fornecido pelos músicos entrevistados, pois cada detalhe é importante. Portanto, apesar de levar em consideração os exemplos de Bangel e suas conclusões, buscou-se ir pessoalmente à fonte musical dos gêneros gauchescos, para uma apreensão íntima dos elementos peculiares e característicos da música

gaúcha. Consideramos, assim, melhor validar este trabalho, tanto enquanto pesquisa quanto enquanto obra de arte.

2.4 - Do folclore musical gauchesco no tocante aos propósitos deste trabalho

Os gêneros musicais gaúchos encontram-se imersos no folclore e no fazer musical do estado do Rio Grande do Sul, os quais são, em sua maioria, provenientes de vários lugares do mundo e foram ali reformulados, adquirindo novas características. Conforme afirma a *Revista Brasileira de Folclore* em seu primeiro número (*apud.* CÔRTEZ, 1984a, p. 106), “o folclore se origina do homem, este cria os valores, difunde-os, reformula-os de acordo com suas concepções, e a terra dá o ambiente, adapta as idéias universais às formas regionais, sendo o povo que o cria, recria e transforma”. Dessa forma, por exemplo, o gênero *chote*, usual no Rio Grande do Sul, já não é mais o *schottisch* europeu que chegou neste estado com os imigrantes daquele continente, assim como vários outros gêneros presentes no estado, pois já foram transformados pelo povo local ao longo dos anos.

O presente trabalho visou recolher este conhecimento musical popular, mais especificamente do folclore gaúcho, a fim de utilizá-lo como material artístico em uma composição contemporânea. Contudo, apesar de tal conhecimento estar presente maciçamente em festas de música regional, em CDs e em DVDs de grupos e músicos gaúchos, etc., ele é transmitido geralmente de maneira empírica, não contando ainda com uma análise e uma estruturação acadêmica no que se refere ao seu ensino-aprendizado, o que restringe seu acesso.

Desde a década de 1950, alguns pesquisadores e folcloristas do estado do Rio Grande do Sul, como Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, estudaram, classificaram, registraram e divulgaram vários gêneros musicais regionais, porém estes estudos não são muito aprofundados musicalmente – ainda que constem partituras, as mesmas geralmente se restringem à melodia cifrada ou com um acompanhamento simples, sem detalhamento de acentuações, etc. –, pois ambos não eram musicólogos. O livro de Tasso Bangel *O estilo gaúcho na música brasileira*, de 1989, anteriormente detalhado, se mostra como um dos poucos trabalhos musicológicos de grande importância para e sobre a música gaúcha, embora o mesmo não se dedique ao ensino-aprendizado dos gêneros gauchescos, apenas lhes demonstra através de exemplos compostos pelo autor e lhes aponta as principais características. E outro livro, este mais recente, de Silvio de Oliveira e Valdir Verona, *Gêneros musicais campeiros do Rio Grande do Sul – ensaio dirigido ao violão*, de 2006, também é de grande importância para a música deste estado, pois, além de contextualizar

historicamente o folclore e a música gaúcha, se dedica a ensinar, ainda que destinado somente à linguagem do violão, como tocar os gêneros gaúchos, fornecendo bastante material característico gauchesco. Portanto, devido à precária bibliografia especializada, e levando em consideração a importância de uma transcrição fiel dos elementos gauchescos para a realização satisfatória deste trabalho, foi necessária a coleta destes elementos pessoalmente, através de entrevistas com músicos pertencentes ao fazer musical gaúcho, os quais forneceram os exemplos musicais transcritos mais adiante, no próximo capítulo, continentes de elementos gauchescos, que por sua vez, foram utilizados artisticamente em uma composição contemporânea, objetivo principal deste trabalho.

No âmbito nacional, muitos teóricos e compositores brasileiros valorizaram a música folclórica, utilizando-a de várias maneiras em suas obras. Como referência teórica, podemos destacar Mário de Andrade, grande incentivador de uma arte nacional. No que se refere ao objetivo deste trabalho, consideramos importante, de Mário de Andrade, a seguinte citação:

Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada (ANDRADE *apud*. VERHAALLEN, 2001, p. 62).

De acordo com a citação acima, se mostra o presente trabalho, visto que os ‘elementos’ ou materiais musicais pesquisados e utilizados na composição estão na ‘inconsciência do povo’, isto é, estão imersos no folclore gaúcho, e o ‘artista’ ‘transpõe eruditamente’, ou ‘contemporaneamente’, estes materiais, em prol de sua arte. Mário de Andrade alerta, ainda, que:

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Se exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Se unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou européia. Não faz música brasileira não (ANDRADE, 1972, p.9).

Segundo o autor, o compositor nacional é exclusivista quando cai no exotismo, exótico até para a própria nação a qual ele pertence, pois aceita só o que é ‘excessivo característico nacional’, o que, segundo Mário de Andrade, “fatiga e se torna facilmente banal”; e é unilateral quando valoriza apenas uma influência étnica, desconsiderando que o folclore nacional é formado, no caso do Brasil, justamente pela mescla entre as nossas muitas influências étnicas.

Quanto ao aproveitamento dos materiais musicais coletados do folclore, o mesmo autor adverte:

Devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste. O compositor tem para empregar não só o sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a sincopa do povo se tornará uma fonte de riqueza (*Ibid.*, p. 12).

Foram justamente a estas 'ilações', às possibilidades criativas sugeridas pelo folclore gaúcho, que procuramos atentar e valorizar ao nos apropriarmos dos elementos dos gêneros do Rio Grande do Sul para utilizá-los em nossa composição.

Alguns compositores brasileiros, em seus processos composicionais, se aproximaram, em parte, do objetivo deste trabalho – pesquisa e aproveitamento composicional de elementos musicais folclóricos –, em especial Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe, os quais deixam alguns escritos sobre sua arte que nos ajudam a elucidar a questão da transposição de elementos musicais do folclore para um outro contexto musical.

Em seu *Depoimento* (*apud.* VERHAALLEN, 2001, p. 80), Camargo Guarnieri afirma: “O elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto na sensibilidade do compositor”. Assim, como me relaciono artisticamente com o folclore gaúcho, participando ativamente de festivais de música regional há quase dez anos como instrumentista, arranjador, poeta e compositor, posso considerar que tanto minha ‘obra’ quanto minha ‘sensibilidade’ estão integradas aos elementos musicais folclóricos gaúchos, o que deve se legitimar no escopo deste trabalho.

Após renunciar ao dodecafonismo, Guerra-Peixe inicia sua fase nacional, buscando no elemento folclórico materiais composicionais. Dentre as idéias de Guerra-Peixe acerca do aproveitamento do folclore em sua composição, podemos destacar o conteúdo desta citação:

Tendo selecionado elementos materiais de determinada manifestação folclórica, é possível elaborá-los “a termos de valores artísticos”, ou seja, realizando “estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado” (GUERRA-PEIXE 1971, p. 18 *in* VETROMILLA, 2006, p. 83).

Portanto, embora tenhamos que considerar o contexto nacionalista das idéias de Guerra-Peixe, assim como nas de Camargo Guarnieri e de Mário de Andrade, que pertencem ao seu período específico e que não fazem parte do escopo deste trabalho, podemos tomar de empréstimo aquelas que dizem respeito às maneiras de apreendimento do material folclórico de maneira equilibrada, integrada com a obra e com a sensibilidade do compositor, comprometida com a arte nacional e regional, e elaborada artisticamente, e, ainda, permitindo que na obra se façam ‘pressentir’ as características dos elementos estilizados.

No entanto, para os propósitos deste trabalho, a principal referência quanto à composição erudita baseada em elementos folclóricos – e aqui, especificamente quanto ao folclore gaúcho – está na obra do compositor gaúcho Luiz Cosme, mais notadamente no tocante à sua lenda-bailado *A Salamanca do Jarau*. Segundo Mattos:

A lenda-bailado *Salamanca do Jarau*, composta por Luiz Cosme em 1935 e revisada em 1940, (...) utiliza-se notadamente de elementos folclóricos do Rio Grande do Sul: a lenda popular da região das Missões com o mesmo nome do bailado, recolhida por João Simões Lopes Neto, e a canção folclórica sul-rio-grandense *Boi Barroso*, a “mais gaúcha de todas as canções folclóricas”, segundo Bangel (1989, p. 38)(MATTOS, 1997, p. 3).

Muitos críticos, autores e compositores analisaram e escreveram esta obra de Luiz Cosme. Estes perceberam a influência do folclore gaúcho em Cosme e em sua lenda-bailado. De acordo com Almeida (1942, p. 496), “o bailado se inicia com o motivo do *Boi Barroso*, que, por assim dizer, lhe cria o clima propício ao desenvolvimento, no qual utiliza ainda outros elementos da temática gaúcha”. E, segundo Miranda Netto (1944), “já em ‘Assombração’ [trecho de *A Salamanca do Jarau*] começa um ritmo batido, sobre o qual o corno inglês canta os seus temas, inspirados no ‘folclore’ gaúcho, mas jamais reproduções”. Adiante, este mesmo autor destaca:

Luiz Cosme foge do puro ‘folclore’, e faz bem. Um compositor pode ser genuinamente popular sem a escravização ao tema, ‘pescado’ laboriosamente, sem a preocupação de produzir servilmente o ambiente popularesco original. Antes, ao revés, Luiz Cosme prefere iniciar o seu trabalho com um ondular de contrabaixos, sem nenhum sentido regional, cortado de vez em quando, por uma rajada de madeiras, onde entram principalmente a flauta e o ‘ottavino’, prenúncio de assombração (MIRANDA NETTO, 1944, *apud*. MATTOS, 1997, p. 77).

Ou seja, Cosme aproveita elementos folclóricos, porém, não apenas os estiliza, e sim, os utiliza de maneira artística em meio seu processo composicional. Assim, quanto ao processo composicional de Cosme, Guedes sintetiza:

Embora de livre composição, em ambos [quadros ‘A Boicininga’ e ‘Ronda de Moças’] – notadamente fins do primeiro e último compasso do segundo, derivado do tema de Teiniaguá – reminiscências regionais transparecem (GUEDES, 1945, *apud*. MATTOS, 1997, p. 92).

Já no tocante à obra de Luiz Cosme em sua totalidade, Béhague afirma:

Encontramos a substância desta obra [a de Luiz Cosme] na incorporação de fontes folclóricas nacionais a características estilísticas de seu tempo, resultando de preocupações estéticas sem igual nos seus contemporâneos brasileiros (BÉHAGUE, 1969, p. 67).

Além disso, o mesmo autor, adiante, conclui que:

Temos uma obra [a de Luiz Cosme] que não permite dúvidas quanto a sua origem nacional, tanto em seu conteúdo literário como musical, mas também uma obra de alcance universal quanto a sua estrutura e contemporaneidade (*Ibid.*, p. 72-73).

Estas afirmações conduzem a um entendimento da importância de Luiz Cosme para a música erudita e para a música gaúcha. Além disso, corroboram o presente trabalho, visto que é possível, sim, desenvolver uma obra de raízes folclóricas e de conteúdo universal e contemporâneo simultaneamente. Quanto a isto, assim sintetiza Cavalheiro Lima:

Ao socorrer-se o artista gaúcho [Cosme] de processos novos de composição ou ao tentar com certo arrojo descobrir inusitadas possibilidades harmônico-expressivas, o faz sem ostentação nem rebuscamento, e sim com uma inquietação e uma busca características do espírito de nosso tempo. Da mesma forma situa-se face à música folclórica. As contribuições dela aparecem em sua obra com naturalidade, jamais se salientando como elemento fundamental, antes servindo como mais um meio de que se vale o compositor para desenvolver idéias eminentemente musicais (CAVALHEIRO LIMA, 1957, *apud*. MATTOS, 1997, p. 95).

Isto é, os elementos folclóricos podem, ou devem, ser apreendidos pelo compositor erudito, que a partir de então os incorpora ao seu fazer musical, utilizando-os de várias maneiras, engendrando-os em sua arte. Segundo Mattos, para Cosme “o substrato folclórico deveria ser absorvido em sua substância, por meio da elaboração do material musical nele contido” (MATTOS, 1997, p. 229). Assim pretendeu desenvolver-se o presente trabalho, recolhendo elementos gauchescos e utilizando-os artisticamente em uma composição contemporânea.

Outra questão, ainda do âmbito do folclore, e que merece um breve esclarecimento, é a não relação do nosso estudo sobre gêneros musicais gaúchos a um suposto reforço ao regionalismo, em seu sentido negativo, isto é, bairrismo. Pelo contrário. Pretendemos sim, com este trabalho, preservar, disponibilizar e difundir os gêneros gaúchos, mas a fim de coletar materiais musicais peculiares e agregá-los à música brasileira/contemporânea e de ofertar possibilidades criativas, podendo os compositores e músicos – a seu bem entender e em busca de novos materiais artísticos –, fundir, transformar e/ou recriar estas informações. Não buscamos estudar os referidos gêneros, no presente trabalho, com a pretensão de julgá-los superiores aos de outras culturas regionais, mas sim com a preocupação de registrar materiais ainda não explorados na música brasileira/contemporânea, e que pertencem a ela. Paixão Côrtes, em seu livro *Aspectos da Música e Fonologia Gaúchas*, já apontava para a ‘superação do regional’: “Não existem mais regiões, ou seja, espaços físicos e políticos diferenciados capazes, por suas delimitações hidrográficas, humanas e naturais, de forjar um comportamento autóctone” (CÔRTEZ, 1984, p. 106).

Levando em consideração esta afirmação, se entendem desnecessárias quaisquer barreiras regionais que possam existir como forma de resistência ao estudo e ao uso de materiais de gêneros musicais gaúchos em outras culturas 'regionais' ou em outros contextos criativos.

Das transcrições

3.1 - Considerações iniciais

Apesar de eu possuir uma relação estreita com os gêneros musicais gaúchos, pois há quase dez anos atuo no âmbito musical do Rio Grande do Sul, decidi, para bem deste trabalho, proceder a uma coleta de materiais com músicos eminentes no referido estado, através de gravações em áudio e vídeo. Foram selecionados quatro músicos, os quais se encontram profundamente inseridos no fazer musical gaúcho. Os músicos colaboradores foram os seguintes: o violonista e contrabaixista Carlos de Cézar (formação popular), o violonista Maurício Marques (formação erudita), o acordeonista Mano Júnior (formação popular) e o acordeonista Lacy Martins (formação erudita). Levamos em consideração os instrumentos mais utilizados na execução desta música, a saber, o violão, o acordeon e o contrabaixo. Além disso, também nos preocupamos em obter possibilidades técnicas e expressivas relativamente amplas, visto que decidimos proceder às gravações com dois violonistas – um de formação empírica e outro de formação erudita –, dois acordeonistas – um de formação empírica e outro de formação erudita –, e um contrabaixista. Então, procedemos às gravações em si, realizadas em diversos locais, dada a difícil disponibilidade dos músicos que, geralmente, a cada final de semana estão em uma cidade diferente para tocar em algum festival de música regional, ou estão envolvidos em gravações, ensaios para shows, etc. Foi dada muita atenção às transcrições, para fornecer a pessoas que não participam dos gêneros gauchescos um detalhamento maior de suas características.

Cada instrumento revelou peculiaridades diferentes, relacionadas à sua produção de som, que, em geral, não são notadas na partitura. A escrita musical, tanto para o violão e o contrabaixo, quanto para o acordeon, é bastante simplificada, visando uma fácil leitura por parte do instrumentista; porém, ela desconsidera detalhes importantes, para nosso trabalho, do material musical. Procuramos transcrever cada detalhe revelado, o que muitas vezes deixou a partitura repleta de informação, dificultando sua leitura, mas isto foi decisivo para obtermos uma transcrição adequada ao nosso trabalho. Para tanto, também, nos preocupamos com as características técnicas de execução de cada instrumento, o que, em alguns casos, nos levou a elaborar uma notação específica para certos eventos sonoros, até então não convencionada, o que será demonstrado caso a caso, no transcorrer da análise dos materiais.

Dividimos, portanto, este capítulo, destinado às transcrições, da seguinte forma: *considerações iniciais*; *considerações sobre os instrumentos executantes e sua notação*, onde discutimos, brevemente, algumas questões inerentes aos principais instrumentos executantes da música gaúcha, os quais foram utilizados na coleta de materiais; *análise dos materiais musicais dos gêneros gaúchos*, onde dispomos os oito gêneros gaúchos estudados na ordem já mencionada na introdução (chamarra, chote, vaneira, chamamé, rancheira, milonga, polca paraguaia, e bugio), de maneira a apresentar e analisar suas principais características e os seus elementos mais peculiares; e *considerações finais*, onde avaliamos, de maneira geral, os resultados da coleta, da transcrição e da análise dos materiais.

3.2 - Considerações sobre os instrumentos executantes e sua notação

3.2.1 - O violão

Um dos instrumentos mais importantes e mais utilizados na execução da música gaúcha é o violão. Por suas características, é empregado tanto no papel de instrumento de acompanhamento (à voz, ou a um instrumento solista), como no papel de instrumento solista (muitas vezes em dueto com outro(s) violão(ões) ou outro instrumento, como o contrabaixo ou o acordeon), bem como no papel de, simultaneamente, instrumento solista e de acompanhamento, executando, sozinho, a melodia, o ritmo e a harmonia de uma música – com uso de arpejos em acordes e em cordas soltas, em conjunto com a execução da melodia, pela pressão dos dedos da mão esquerda nas casas do braço do violão, para definir as notas, e dos dedos da mão direita no tanger das cordas, para a produção do som.

Geralmente, na música gaúcha, se usa o violão de cordas de *nylon*, o que faz com que a sua sonoridade, o seu timbre, seja o que melhor reflete esta música. Entretanto, também é usual o violão de cordas de aço, principalmente em guarânias, chamamés, canções, milongas lentas, e chotes e vaneiras de cunho mais popular, como é comum em *grupos de baile* – neste último caso utiliza-se, inclusive, guitarra elétrica. Menos usuais ainda, introduzidos pela erudição de alguns músicos regionais, são os violões de cordas de *nylon* de sete ou oito cordas, já que, em larga escala, é usado o violão de cordas de *nylon* de seis cordas.

O violão de cordas de *nylon* de seis cordas possui, geralmente, uma extensão musical que vai do Mi¹ (sexta corda solta, a nota mais grave) ao Si⁴ (última casa da primeira corda, a nota mais aguda), e tem suas cordas afinadas em Mi³ a primeira corda, Si² a segunda corda, Sol² a

terceira corda, Ré² a quarta corda, Lá¹ a quinta corda, e Mi¹ a sexta corda, sendo que se conta como primeira corda a corda mais abaixo no braço do violão, isto é, se contam as cordas do violão de baixo para cima.

Quanto à notação para violão, como já mencionado, existem várias simplificações, que visam dar ao instrumentista mais facilidade de leitura, o que acaba omitindo, de certa forma, informações importantes, além do descaso, muitas vezes, com as acentuações, o que, em se tratando de música gaúcha, acarreta na descaracterização de uma de suas principais peculiaridades. Seguem alguns exemplos de simplificações e omissões em partituras para violão:

a) o violão é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, soa uma oitava abaixo do que é notado. Portanto, para uma melhor transcrição, usaremos a clave de sol de uma oitava abaixo, ajustando, assim, a notação para violão;



Figura 11: Transposição de oitava para violão.

b) os arpejos, no violão, geralmente são simplificados, deduzindo um conhecimento prévio do instrumentista. Em nossas transcrições, decidimos por escrever todos os prolongamentos de notas provenientes dos arpejos, além de revisarmos a maneira da divisão entre as vozes;

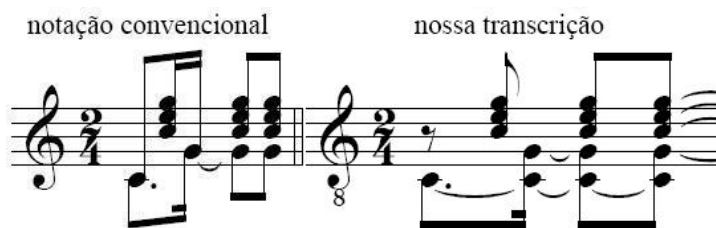


Figura 12: Notação de arpejos para violão.

c) ainda a respeito dos arpejos, escrevemos também os prolongamentos de notas que se dão de um compasso para outro, quando acontecem, pois os mesmos são omitidos na notação convencional;

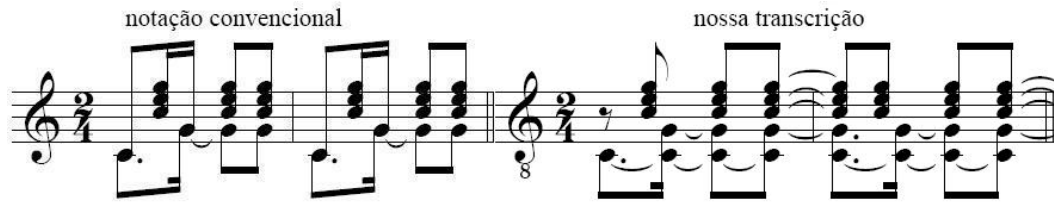


Figura 13: Notação de arpejos para violão.

d) as acentuações e os *staccati*, nos gêneros musicais gaúchos, são muito importantes, e não podem ser omitidos na notação ao violão, como verificamos em diversas partituras. Como nossas transcrições pretendem, justamente, apreender as peculiaridades destes gêneros – aí se incluem as acentuações e *staccati* característicos de cada gênero –, evidentemente, atentamos para isso, nos arpejos;



Figura 14: Notação de arpejos para violão.

e) assim como nos arpejos, as acentuações e os *staccati* também são importantes na notação de uma passagem melódica para violão;



Figura 15: Notação de melodias para violão.

f) fomos detalhistas nas transcrições de batidas, executadas no violão, notando, além do ritmo da batida, as notas executadas, com a apropriada divisão de vozes;

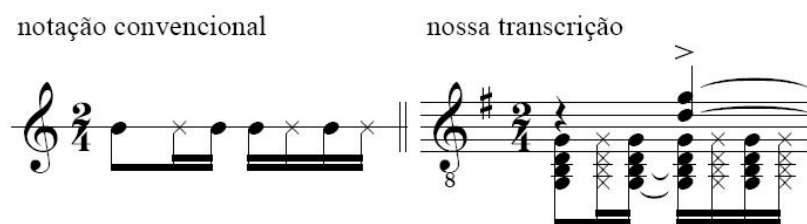


Figura 16: Notação de batidas para violão.

g) e por fim, listamos abaixo alguns sinais convencionais, a respeito da notação da execução violonística, utilizados nas transcrições, baseados em Oliveira (2006, p.11): p – dedo polegar da mão direita, i – dedo indicador da mão direita, m – dedo médio da mão direita, e a – dedo anular da mão direita; ↓ – batida para baixo com o dorso das unhas dos dedos i-m-a (notado acima da nota ou conjunto de notas que devem ser tocadas dessa forma), ↑ – batida para cima com o dorso da unha do dedo p (notado acima da nota ou conjunto de notas que deve ser tocadas dessa forma), ↓ – percutir as cordas com o dorso dos dedos i-m-a (aplicado à nota ou conjunto de notas que deve ser tocadas dessa forma); e ↙ – percutir as cordas com a borda interna da mão direita.

Como pudemos ver, foi preciso dar uma atenção especial aos detalhes na transcrição dos exemplos musicais de violão, expandindo o que seria sua notação usual, para não perdermos as sutilezas, como os efeitos percussivos ou dinâmicos, as ligaduras, as acentuações e os *staccati*, detalhes que nos transmitem algumas das principais peculiaridades da música gaúcha.

Além disso, em todas as nossas transcrições neste trabalho, atentamos também à dinâmica, bem como, em certos casos, à notação de eventos para os quais ainda não há sinais convencionados, o que será tratado caso a caso, posteriormente.

3.2.2 - O acordeon

O acordeon é, junto ao violão, o instrumento mais importante na cultura gaúcha, e o que, talvez, melhor a represente, por seu timbre marcante e larga utilização musical. Apesar de geralmente o acordeon ser acompanhado de pelo menos um violão, ele é um instrumento que facilmente assume o papel de solista e acompanhador simultaneamente, executando a melodia, o ritmo e a harmonia de uma música, devido a sua estrutura, que se divide na utilização da mão

direita do instrumentista no teclado (semelhante a um piano) e da mão esquerda nos botões dos baixos, contrabaixos e acordes de acompanhamento, que, somados ao *jogo* de fole, desempenham ambas as funções.

Embora coexistam muitos tipos diferentes de acordeons na música gaúcha, optamos, neste trabalho, pelo acordeon-piano – chamado, no Rio Grande do Sul, de gaita *apianada*, ou simplesmente gaita, ou cordeona –, por sua maior utilização. Sua extensão é bastante variada, sendo que os acordeons-piano mais importantes são os de quarenta e oito, os de oitenta e os de cento e vinte baixos, o que influencia no tamanho e extensão musical do instrumento. Suas extensões são, geralmente, segundo Terra (1998, p. 31-32), as seguintes:

Extensão musical de acordeons			
Acordeon	Teclado	Baixos	Acordes
48 baixos	Sol ¹ -Mi ⁴	Fá#-Réb	Maiores/menores
80 baixos	Sol ¹ -Mi ⁴	Sol#-Dób	Maiores/menores/7 ^a da dominante
120 baixos	Fá ¹ -Lá ⁴	Lá#-Lá	Maiores/menores/7 ^a da dominante/7 ^{as} diminutas

Figura 17: Extensão musical dos acordeons.

O acordeon-piano possui, de um lado, um teclado, como o do piano, e, de outro, um sistema de botões conhecido como *sistema de baixos Stradella* (*Stradella bass system*, ou *standard bass*, popularmente chamado de ‘baixaria’).

Este sistema consiste em fileiras de botões que, ao serem pressionados, fazem soar notas graves ou acordes. Nas duas primeiras fileiras temos as notas graves, dispostas conforme o ciclo das quintas, sendo que a nota fundamental de cada acorde se encontra na segunda fileira, ou baixos, tendo em sua diagonal inferior, na primeira fileira, sua terça maior acima, ou contrabaixos (*counter bass*). Na outra direção, temos, em relação à nota fundamental da segunda fileira, o seu acorde maior na terceira fileira, o seu acorde menor na quarta fileira, o seu acorde de sétima da dominante na quinta fileira, e o seu acorde de sétima diminuta na sexta fileira, conforme figura a seguir:

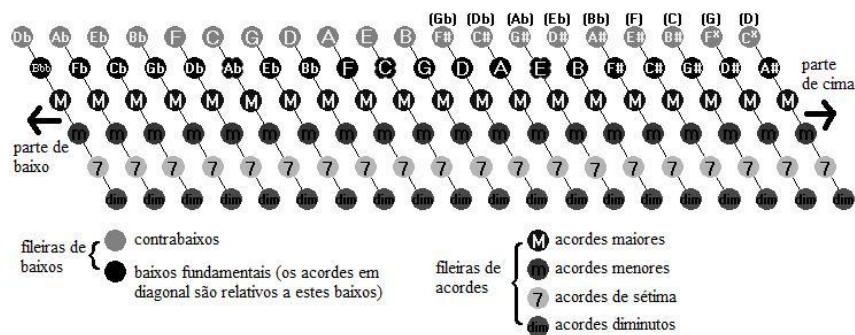


Figura 18: Sistema de baixos *Stradella* correspondente a um acordeon de 120 baixos (disponível em <http://www.accordionpage.com/basar.html>).

No que se refere à notação para acordeon, na mão direita persistem problemas já evidenciados na notação para violão, que é o descaso com as ligaduras, as acentuações e os *staccati*, tão importantes na música gaúcha. Na mão esquerda, por sua vez, existem abreviações significativas, que consistem nas seguintes, segundo consulta ao método de acordeon de Alencar Terra (1998):

- baixos são notados entre Mi^2 e $Ré^3$, em clave de fá;
- contrabaixos são notados com uma linha abaixo da nota (como um sublinhado), para indicar a fileira, entre Mi^2 e $Ré^3$, em clave de fá;
- acordes maiores são notados com uma nota apenas – a fundamental do acorde –, uma oitava acima em relação aos baixos, com um M acima desta nota;
- acordes menores são notados com uma nota apenas – a fundamental do acorde –, uma oitava acima em relação aos baixos, com um m acima desta nota;
- acordes de sétima da dominante são notados com uma nota apenas – a fundamental do acorde –, uma oitava acima em relação aos baixos, com um 7 acima desta nota;
- acordes de sétima diminuta são notados com uma nota apenas – a fundamental do acorde –, uma oitava acima em relação aos baixos, com um 7.^d acima desta nota;

g) qualquer acorde dentre os citados acima, ao ser tocado juntamente com seu baixo ou contrabaixo, é notado com uma nota apenas – a fundamental do acorde, com seu respectivo símbolo (M, m, 7 ou 7.^d, acima desta nota) –, e também com sua nota referente ao baixo (ou contrabaixo, neste caso, notada com seu símbolo – a linha abaixo da nota), cada nota em sua respectiva oitava.

Entretanto, em nossas transcrições, decidimos não aplicar as abreviações acima listadas, para obtermos uma transcrição mais próxima possível do som real. Evidentemente, como o acordeon é um instrumento que, dependendo do modelo e do *registro* que é usado, faz soar várias oitavas da mesma nota simultaneamente (inclusive em relação às notas do teclado, na mão direita), e ainda algumas oitavas com maior volume que outras, não optamos por uma transcrição que contemplasse essa característica, limitando-nos a apenas comentá-la. Abaixo, segue o que levamos em consideração como um som aproximado ao som real do instrumento, tanto em baixos ou contrabaixos, quanto nos acordes (desconsideramos as oitavas que soam em menor volume, em *registro* normal, inclusive as referentes às notas do teclado, na mão direita):

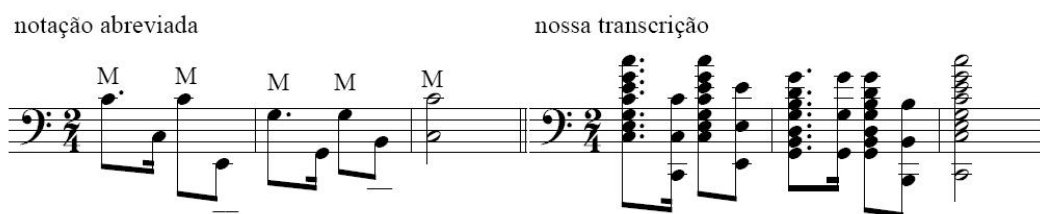


Figura 19: Baixos e contrabaixos e acordes em transcrição aproximada ao som real.

Desta forma, mais uma vez, se tornou imprescindível que adotássemos uma postura detalhista em relação à transcrição, neste caso, dos exemplos musicais de acordeon, expandindo sua notação usual a fim de apreender as principais peculiaridades da música gaúcha, além de também termos que, em alguns casos, criar sinais de notação para eventos musicais para os quais ainda não existe notação convencional, que serão tratados, assim como nos casos para violão, caso a caso, posteriormente.

3.2.3 - O contrabaixo

O contrabaixo tem uma função importante na música gaúcha, que é a de manter um acompanhamento constante para os demais instrumentos, para que estes tenham mais liberdade de arpejos, variações de batida, solos, etc., embora muitas vezes também execute solos, geralmente em dueto com outro instrumento, para reforçar a linha melódica, em passagens importantes, ou ainda em frases melódicas de ligação. Dificilmente são utilizados acordes no contrabaixo, embora alguns contrabaixistas utilizem, em alguns casos, esta técnica.

Basicamente, o contrabaixo, além de dar sustentação de graves às músicas, mantém um padrão rítmico-melódico durante a música, de acordo com o gênero musical utilizado, fazendo poucas variações deste padrão, adaptando-o à harmonia.

Apesar da utilização de contrabaixos acústicos (não como o usado nas orquestras, mas em formato de violão, com quatro cordas de aço, conhecido no Rio Grande do Sul como *baixolão*), contrabaixos *fretless* (contrabaixos elétricos de quatro cordas e sem trastes para demarcar as casas) e de contrabaixos elétricos de cinco ou seis cordas, o contrabaixo mais utilizado na música gaúcha é o contrabaixo elétrico de quatro cordas, que tem uma extensão musical que vai do Mi⁰ (quarta corda solta, a nota mais grave) ao Sol³ (última casa da primeira corda, a nota mais aguda) e tem suas cordas afinadas em Sol¹ a primeira corda, Ré¹ a segunda corda, Lá⁰ a terceira corda, e Mi⁰ a quarta corda, sendo que se conta como primeira corda a corda mais abaixo no braço do contrabaixo, isto é, se contam as cordas do contrabaixo de baixo para cima (em comparação ao violão, o contrabaixo tem a mesma disposição de notas, excluindo-se as duas primeiras cordas, transpondo as notas uma oitava abaixo, e acrescentando algumas casas no final do braço).

Quanto à notação para contrabaixo, devemos considerar que este, assim como o violão, é um instrumento transpositor de oitava, ou seja, soa uma oitava abaixo da notação que a ele é empregada usualmente, o que corrigimos em nossas transcrições dos exemplos de contrabaixo (clave de fá de uma oitava abaixo), além do problema já encontrado e mencionado nos casos do violão e do acordeon, a falta de atenção às acentuações, bem como a questão dos sinais de notação para eventos musicais para os quais ainda não existe notação convencionada, que serão tratados, assim como nos casos para violão e para acordeon, caso a caso, posteriormente.

3.3 - Análise dos materiais musicais dos gêneros gaúchos

3.3.1 - A chamarra

Na chamarra – gênero geralmente dançante e alegre, em tonalidade maior, também conhecido por chimarrita –, coexistem batidas e arpejos que podem ser utilizados como acompanhamento no violão, disfarçando, assim, seu padrão rítmico característico:

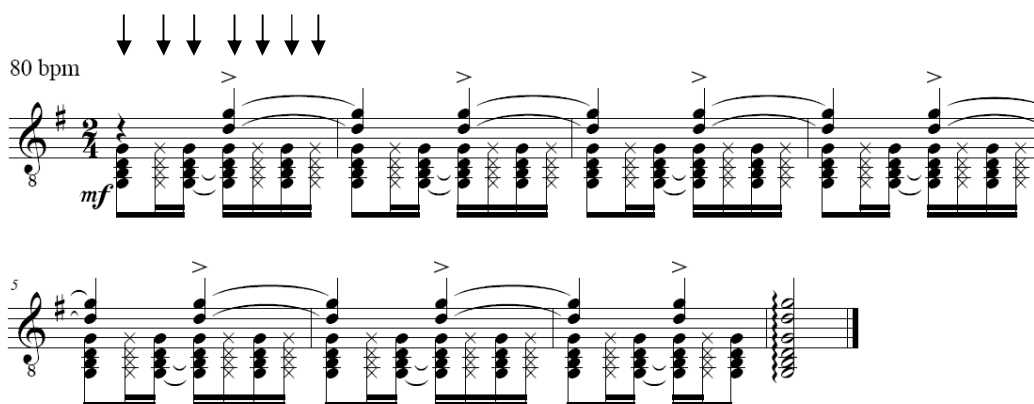


Figura 20: Batida de chamarra para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

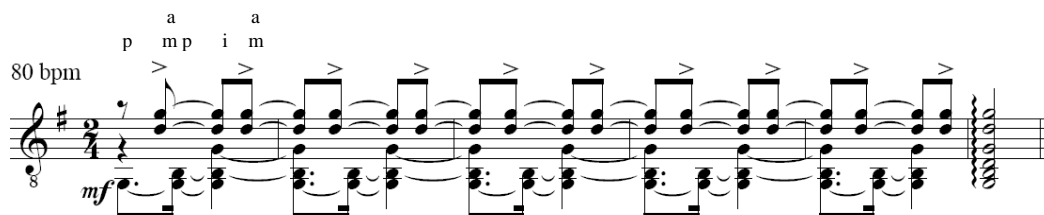


Figura 21: Arpejo de chamarra para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

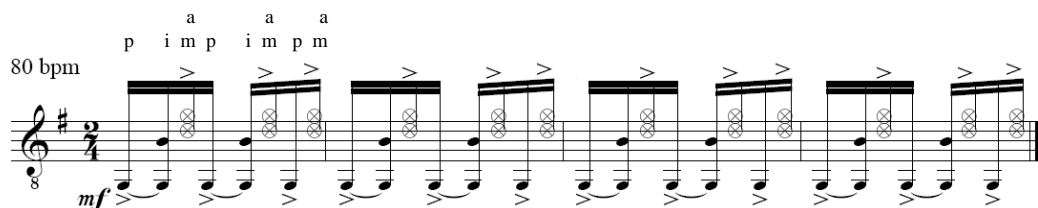




Figura 22: Outro arpejo de chamarra para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

Deste último exemplo, podemos observar a notação de algumas notas com a figura , por nós assim definida (as durações e as alturas das notas são variáveis) para representar o som resultante da retirada dos dedos da mão esquerda do violonista (ou do contrabaixista) simultaneamente ao tanger das cordas correspondentes às notas em questão, pela mão direita. Este evento musical singular produz um som percussivo, abafado, e é um detalhe interessante e importante da execução instrumental empregada na música gaúcha.

No acordeon também encontramos uma regularidade no que se refere ao acompanhamento rítmico, embora, no caso deste instrumento, a execução do acompanhamento seja dominada pela improvisação. Neste exemplo, chamamos atenção a um evento musical singular, que está vinculado ao *jogo de fole* do acordeon: a figura , por nós definida desta maneira (as durações e as alturas das notas são variáveis), representa o som produzido pelo instrumento quando o instrumentista retira o dedo de botões da *baixaria*, continuando, porém, o movimento de abertura ou fechamento do fole pelo acontecimento de notas na mão direita (na ausência de notas pressionadas, o acordeon não produz som, mesmo que se movimente seu fole), o que acrescenta um gingado ao acompanhamento, fazendo com que o som produzido seja apagado em um sutil *decrescendo*:

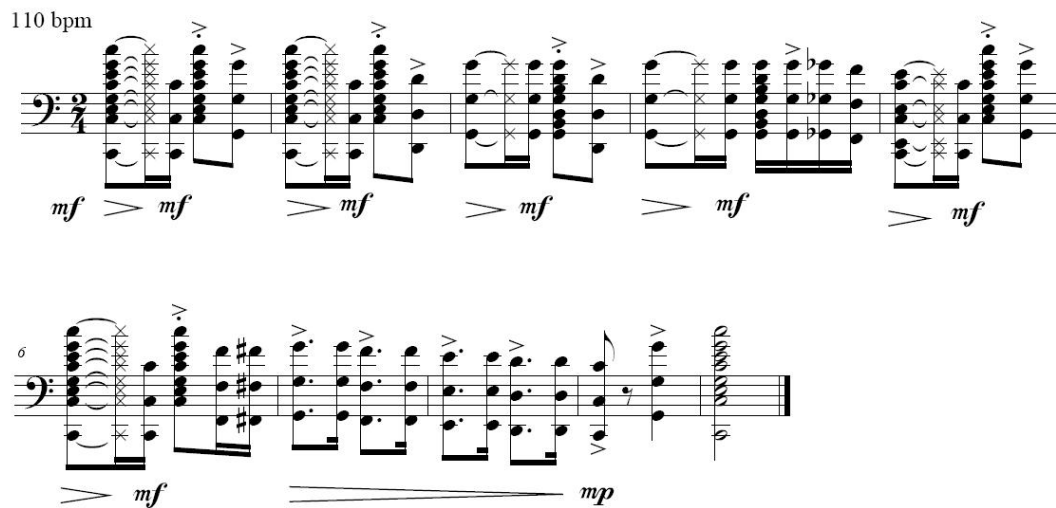


Figura 23: Improvisação na *baixaria* do acordeon em *chamarra* (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

Já no contrabaixo, pudemos averiguar duas maneiras definidas de acompanhamento, sendo que, geralmente, uma é utilizada enquanto o violão executa uma batida, e outra enquanto o violão executa um arpejo. Na *chamarra*, o contrabaixo atua, dentro do padrão rítmico, com um

padrão melódico, dominado pelos intervalos de quinta, quarta e de oitava justas, além de algumas variações e de frases eventuais:

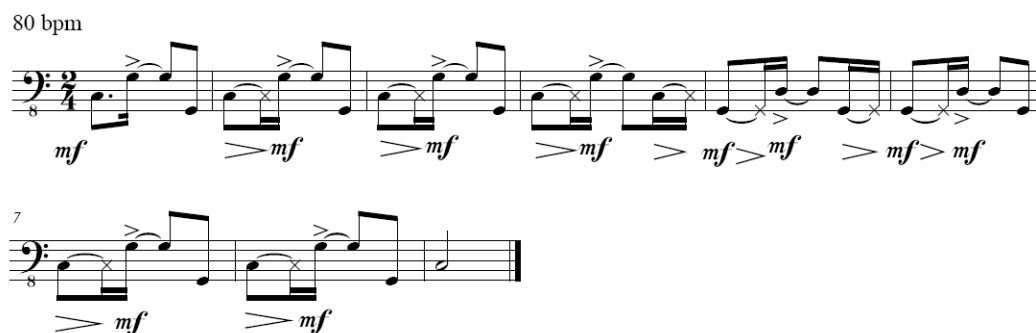


Figura 24: Acompanhamento de chamarra para contrabaixo, enquanto o violão executa arpejos (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

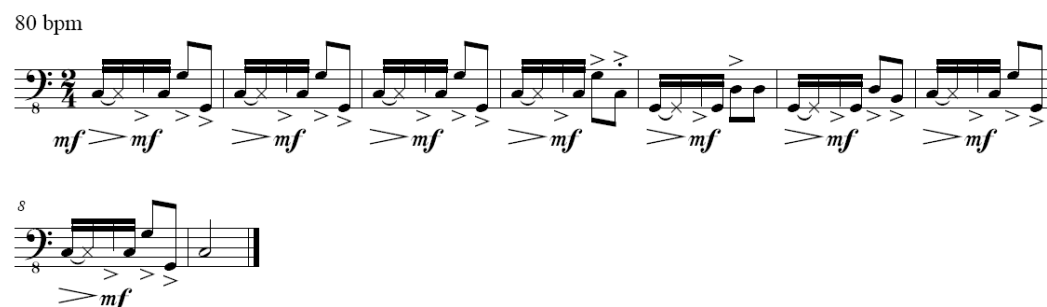





Figura 25: Acompanhamento de chamarra para contrabaixo, enquanto o violão executa batidas (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

Neste exemplo, novamente, chamamos atenção a um evento musical singular, desta vez vinculado à execução do contrabaixo, mas de características sonoras semelhantes ao exemplo anterior: a figura , por nós definida desta maneira (as durações e as alturas das notas são variáveis), representa o som produzido pelo instrumento quando o instrumentista despressiona o dedo da nota que está sendo pressionada logo após tocá-la, mantendo o dedo no mesmo lugar da corda, permitindo que a vibração da mesma produza um ruído ao bater nos trastes, o que acrescenta um gingado ao acompanhamento, fazendo com que o som produzido seja apagado em um sutil *decrescendo*, de forma semelhante ao exemplo anterior, referente ao acordeon. Há, ainda, mais outro evento musical singular: a figura , por nós assim definida (as durações e as alturas das notas são variáveis), representa o som gerado a partir da percussão da corda correspondente à nota em questão por um dedo da mão direita do instrumentista, o que produz um som puramente percussivo. Portanto, o primeiro evento musical singular, detalhado

anteriormente, no segundo exemplo de arpejo para violão em chamarras, e representado pela figura , é um movimento rápido, simultâneo ao tanger das cordas correspondentes e resulta um som percussivo abafado a partir da nota em questão (encontrado em exemplos musicais de violão e de contrabaixo); o segundo é um movimento mais lento, que ocorre um pouco após o tanger das cordas e que resulta um *decrecendo* (encontrado em exemplos musicais de violão e de contrabaixo e também de acordeon, relacionado ao *jogo de folé*); e o terceiro é estritamente percussivo, não importando a nota em questão, pois se escutará apenas o som produzido pela percussão do dedo da mão direita do instrumentista na corda (encontrado em exemplos musicais de violão e de contrabaixo). Estes foram os três eventos musicais singulares que encontramos no material gaúcho coletado, e para os quais entendemos necessária a convenção de figuras representativas, ainda que de forma instrumental para este trabalho.

Entretanto, pudemos apreender, diante dos vários exemplos coletados e transcritos, o seguinte padrão rítmico para a chamarra:

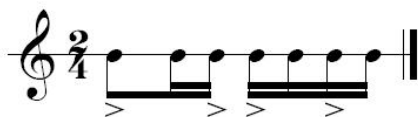


Figura 26: Padrão rítmico da chamarra.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:

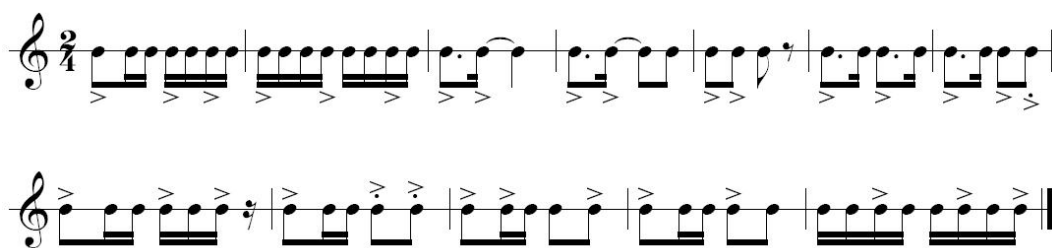


Figura 27: Variações rítmicas da chamarra.

Em relação à harmonia utilizada no gênero chamarra, ela é essencialmente tonal. Na grande maioria das vezes em tonalidade maior, visto que, a saber, uma chamarra em tonalidade menor consiste, segundo alguns músicos gaúchos, em outro gênero musical, o *rasguido* ou o *raguido-doble*, de procedência latino-americana, o qual não pertence ao escopo deste trabalho. Possivelmente não seja apenas a tonalidade menor que defina um *rasguido* ou um *rasguido-doble* –

Quanto à melodia e às frases, usualmente, são dobradas em terças, sextas ou oitavas. Quanto à harmonia, além de ser tonal, a mesma se restringe, geralmente, aos acordes de tônica e dominante, tendo, ocasionalmente, em ornamentos cromáticos e cadências harmônicas pontuais, alguma variação:

[illegible]

45

Neste contexto, a subdominante também tem um caráter de variação importante. O relativo menor, às vezes, aparece repentinamente, dando um colorido diferente à insistente relação I-V. No entanto, mesmo havendo a necessidade de não descaracterizar o gênero em função da harmonia estilizada, pudemos extrair algumas cadências mais elaboradas, utilizando algumas dissonâncias, cromatismos e acordes de empréstimo de tonalidades vizinhas:



Figura 29: Harmonia um pouco mais elaborada em chamarras, no violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

Outra seqüência harmônica um pouco mais estilizada, usada como exemplo para chamarras, presente dentre nossas gravações, mas com ressalvas do instrumentista quanto ao cuidado que se deve ter ao utilizá-la, para não soar estranha demais ao gênero, é a seguinte:

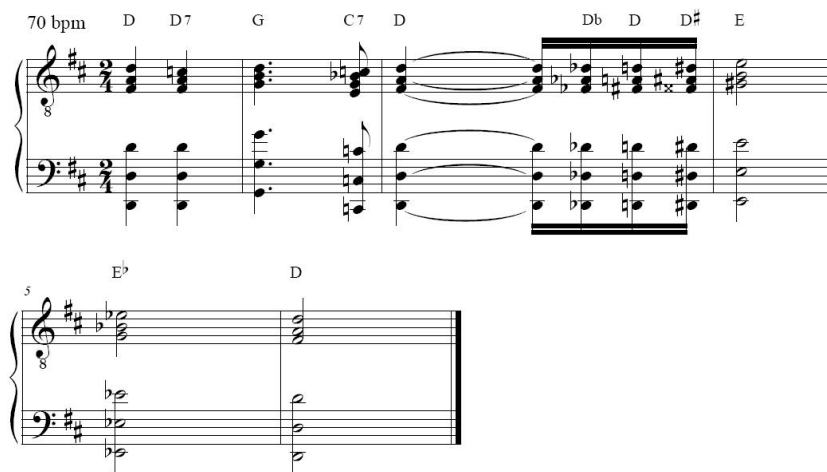


Figura 30: Harmonia elaborada em chamarras, no acordeon (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

No que se refere às características melódicas encontradas, damos destaque às figuras em semicolcheias, utilizadas em larga escala, muitas vezes ritmadas por acentuações e *staccati*. Outra característica melódica e fraseológica importante é a utilização de arpejos, inerentes às melodias e frases, mostrando, assim, através das notas das quais são formadas, a função harmônica daquele trecho:

70 bpm

D A 7/C# A 7/E

mf

mf *mf* *mf*

D D/F# A 7 A 7/G A 7/F# A 7/E

f *mf* *mf*

9 D/A

mp *mp*

Figura 31: Características melódicas em chamarras, figuras em semicolcheias e arpejos (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

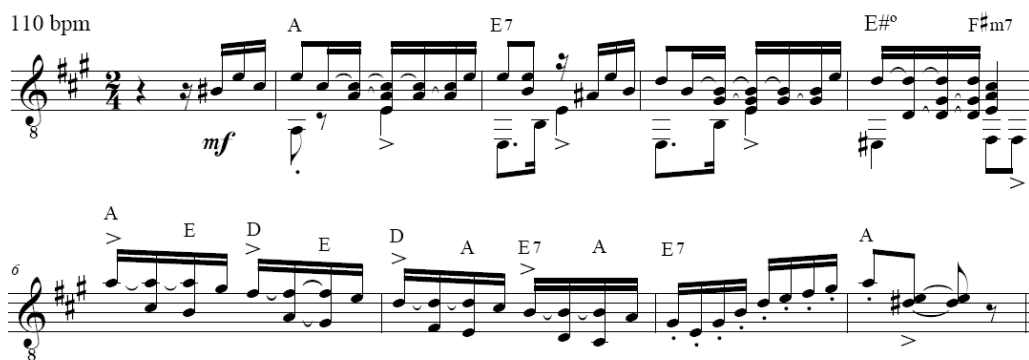


Figura 32: Características melódicas em chamarras, figuras em semicolcheias e arpejos (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O andamento da chamarra, geralmente é rápido. A semínima varia entre 100 a 110 bpm, em compasso 2/4. No entanto, não são raros exemplos de chamarras um pouco mais lentas, onde a semínima varia entre 70 a 80 bpm.

A chamarra, por suas características, geralmente tem um caráter alegre, dançante, com letras despreocupadas, muito embora existam músicas regionais com letras de protesto, ou reflexão, que foram musicadas com o referido ritmo, tocado mais lentamente, pois agrega à composição valores rítmicos diferenciados. Muitas vezes, em sua instrumentação, ocorrem frases no(s) violão(ões), reforçadas pelo acordeon e pelo contrabaixo. Vale também mencionar que é comum à chamarra o acompanhamento de percussão, especialmente o pandeiro. Porém, o estudo dos instrumentos de percussão, aplicados à música gaúcha, não pertence ao escopo deste trabalho, porque acreditamos vislumbrar, de maneira consistente, o parâmetro ritmo, presente nos gêneros gaúchos, através da sua manifestação nos acompanhamentos e na melodias executadas pelo violão, pelo acordeon e pelo contrabaixo.

3.3.2. O chote

O chote também é um gênero geralmente dançante e alegre, majoritariamente em tonalidade maior, enquanto a tonalidade menor é explorada mais caracteristicamente pelo *xote* nordestino. Quanto ao acompanhamento no violão, encontramos variações de batida, e constatamos que raramente se arpeja em chotes, e que o arpejo se assemelha muito com o utilizado em chamarras:

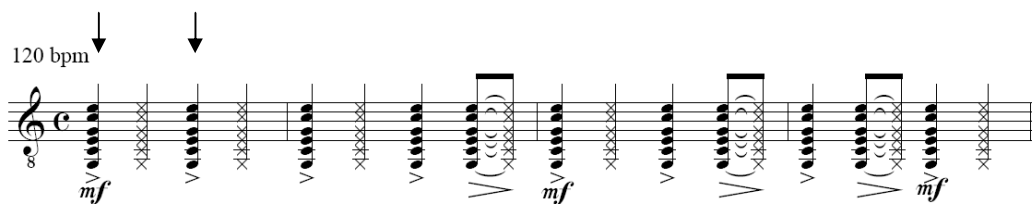


Figura 33: Batida de chute para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

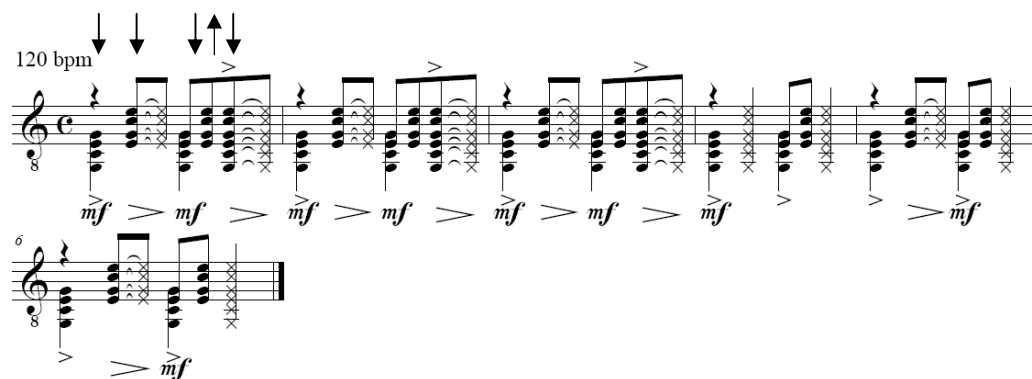


Figura 34: Outra batida de chute para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).



Figura 35: Arpejo de chute para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

No acordeon também pudemos destacar variações de acompanhamento na baixaria:

140 bpm

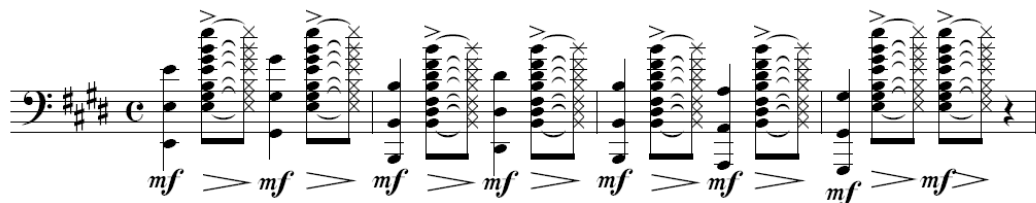


Figura 36: Acompanhamento na baixaria do acordeon em chote (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

140 bpm

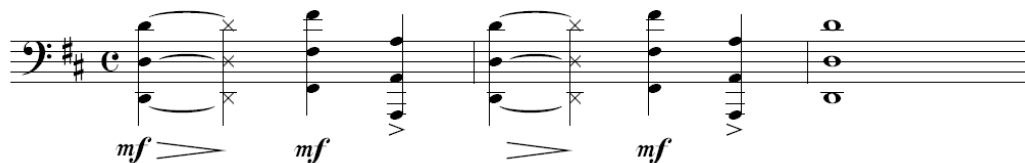


Figura 37: Outro acompanhamento na baixaria do acordeon em chote (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

140 bpm



Figura 38: Outro acompanhamento na baixaria do acordeon em chote (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

Portanto, apesar de possuir contornos, o padrão rítmico do chote se disfarça entre os acompanhamentos dos instrumentos, ainda que a acentuação no segundo e quarto tempos continue a ser a característica deste gênero.

No contrabaixo também pudemos averiguar esta variação de acentuações, visto que o terceiro tempo muitas vezes é acentuado; no entanto, a acentuação do segundo e quarto tempos é quase sempre respeitada. No chote o contrabaixo atua também, dentro do padrão rítmico, com um padrão melódico, dominado pelos intervalos de quinta, mas geralmente invertidas (isto é, ao invés do movimento $Dó^2$ e Sol^2 , por exemplo, usa-se $Dó^2$ e Sol^1), além de algumas variações e de frases eventuais, mas em maior número que na chamarra:

120 bpm

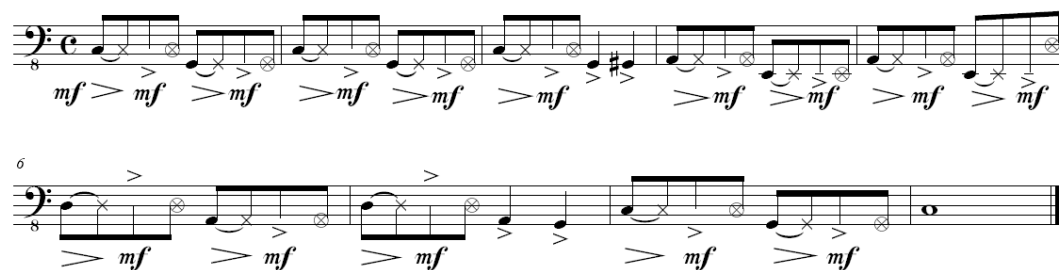


Figura 39: Acompanhamento de chote para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

120 bpm

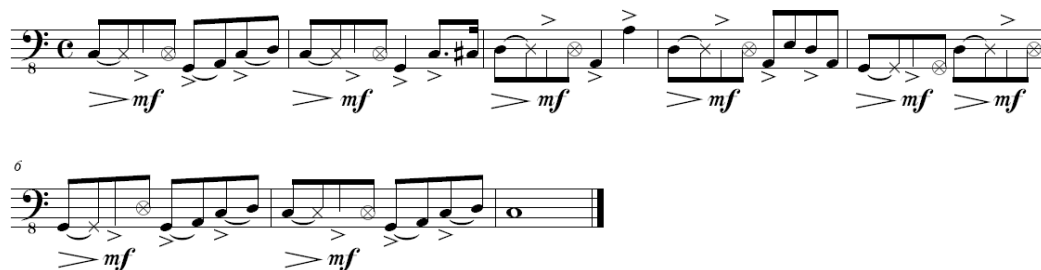


Figura 40: Outro acompanhamento de chote para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

Entretanto, pudemos apreender, diante dos vários exemplos coletados e transcritos, o seguinte padrão rítmico para o chote:

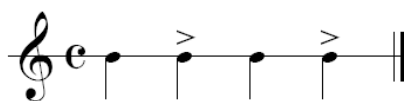


Figura 41: Padrão rítmico do chote.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:

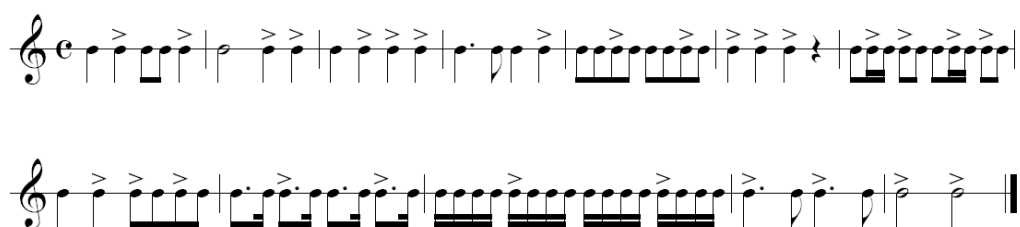


Figura 42: Variações rítmicas do chote.

Em relação à harmonia utilizada no gênero chote, ela é bastante simples e tonal, na grande maioria das vezes em tonalidade maior. Ocorrem algumas modulações a tons vizinhos, usando-se geralmente acordes de sétima da dominante como ponte.

Quanto à melodia e às frases, usualmente, como na maioria dos gêneros gaúchos, são dobradas em terças, sextas ou oitavas. Acordes em bloco também aparecem. O cromatismo também tem espaço, sempre em notas de passagem, tanto na melodia quanto no acompanhamento:



Figura 44: Características melódicas em chotes, acentuações e pausas (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).



Figura 45: Características melódicas em chotes, *staccati* e *decrescendi* (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O andamento da chote é bastante rápido, onde a semínima varia entre 120 a 160 bpm, em compasso 4/4. Também por isso, sempre tem um caráter alegre, dançante, com letras despreocupadas, muitas vezes jocosas. É um dos gêneros gaúchos mais tocados em bailes. Às vezes é utilizado o pandeiro como instrumento de percussão; no entanto, a formação instrumental mais usual é mesmo violão, acordeon e contrabaixo.

3.3.3. A vaneira

A vaneira também é o gênero musical gaúcho mais alegre e dançante. Sempre em tonalidade maior. Quanto ao acompanhamento no violão, encontramos uma batida bem definida, e constatamos que não se arpeja em vaneiras:

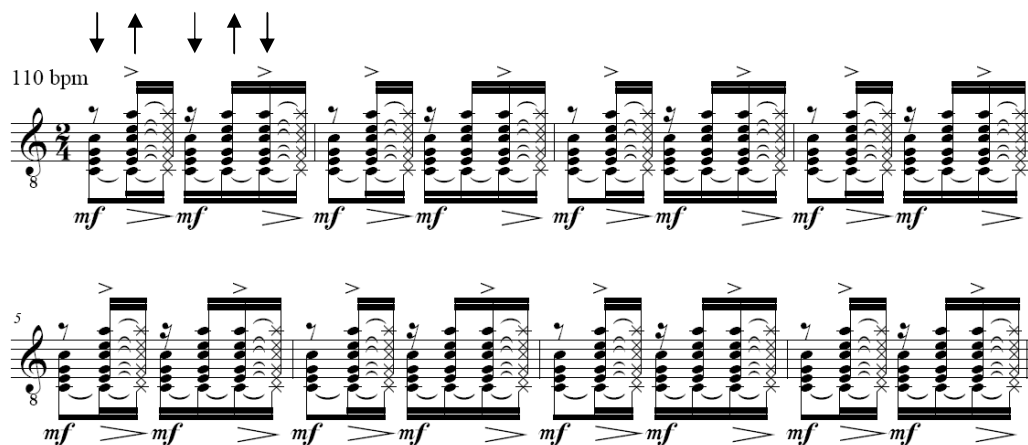


Figura 46: Batida de vaneira para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

No acordeon pudemos destacar variações de acompanhamento na baixaria, de caráter improvisatório:

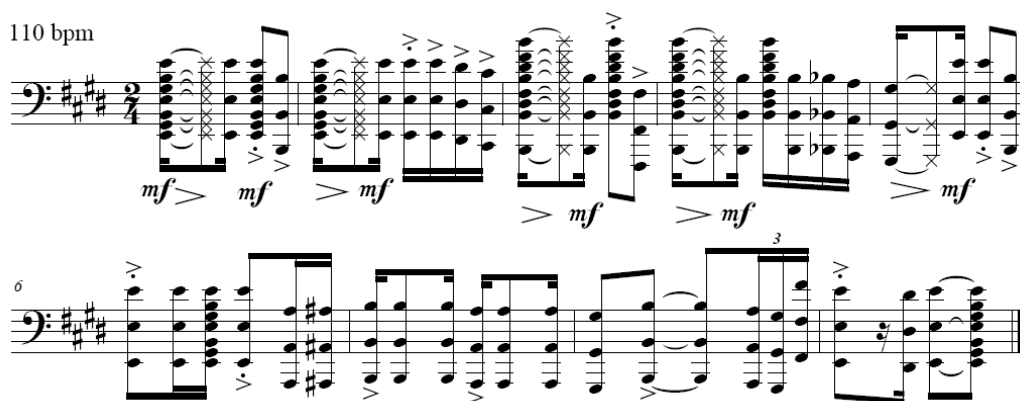


Figura 47: Acompanhamento na baixaria do acordeon em vaneira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No contrabaixo também encontramos variação no acompanhamento. Pudemos destacar novamente a figuração tônica-quinta inferior, assim como no chote, mas agora sob outro

ritmo, mais gingado, o qual se alterna com a figuração de duas colcheias no segundo tempo do compasso 2/4, onde os intervalos são o uníssono, ou a oitava, ou a quinta:

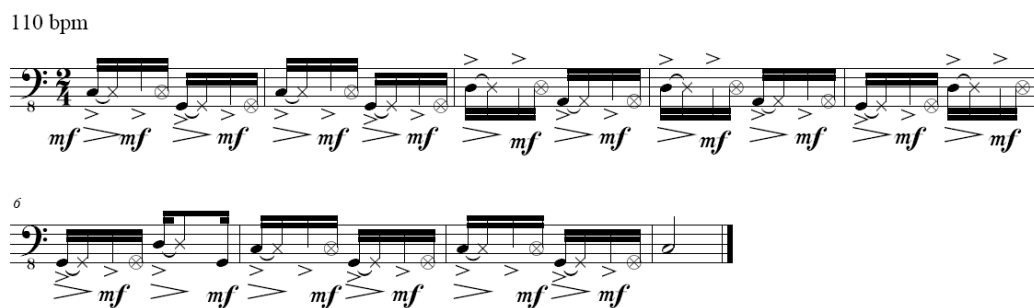


Figura 48: Acompanhamento de vaneira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

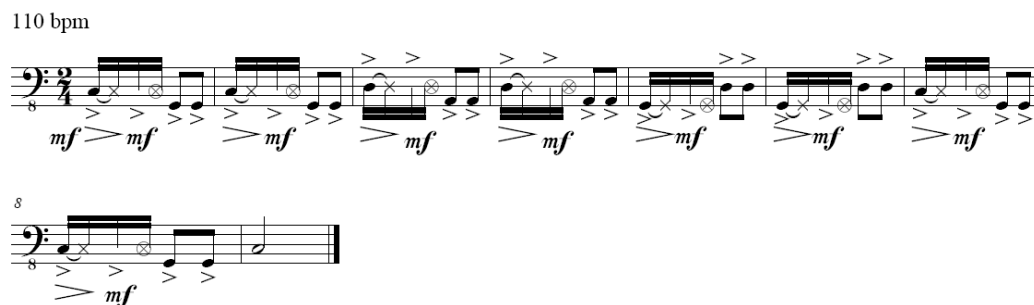


Figura 49: Outro acompanhamento de vaneira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

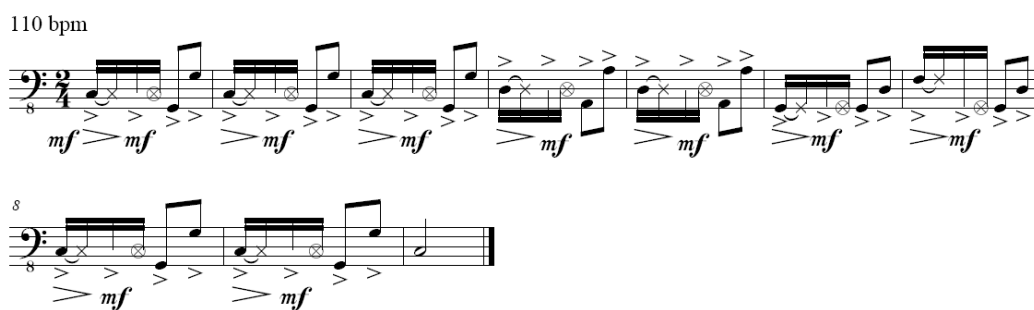


Figura 50: Outro acompanhamento de vaneira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

Entretanto, pudemos apreender, diante dos vários exemplos coletados e transcritos, o seguinte padrão rítmico para a vaneira:

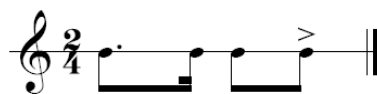


Figura 51: Padrão rítmico da vaneira.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:

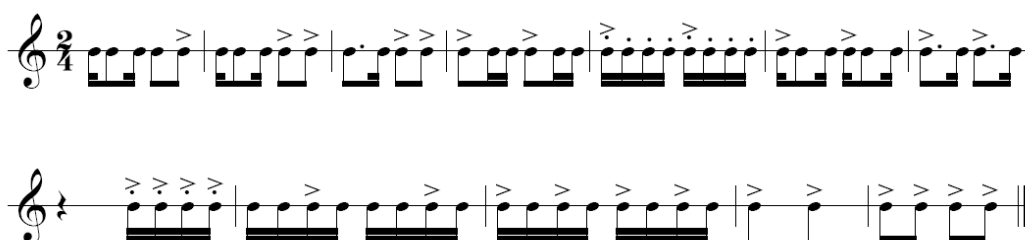


Figura 52: Variações rítmicas da vaneira.

Em relação à harmonia utilizada em vaneiras, ela é bastante simples e tonal. Sempre em tonalidades maiores, poucas vezes ocorrem modulações, e as dissonâncias muitas vezes são empregadas utilizando uma nota específica que é sustentada, passando por vários acordes, ou então algumas notas de passagem.

Quanto à melodia e às frases, assim como no chote, geralmente são dobradas em terças, sextas ou oitavas e muitas vezes acordes em bloco aparecem, repetidos por figurações de semicolcheias em *staccato*. O cromatismo também tem espaço, sempre em notas de passagem, tanto na melodia quanto no acompanhamento, porém, de maneira mais restrita que no chote:

No que se refere às características melódicas encontradas, damos destaque às figurações em semicolcheias em *staccato*, frases em semicolcheias, uso da figuração colcheia pontuada-semicolcheia, uso do acompanhamento da melodia por baixo em semínimas, e frases arpejando as notas do acorde:

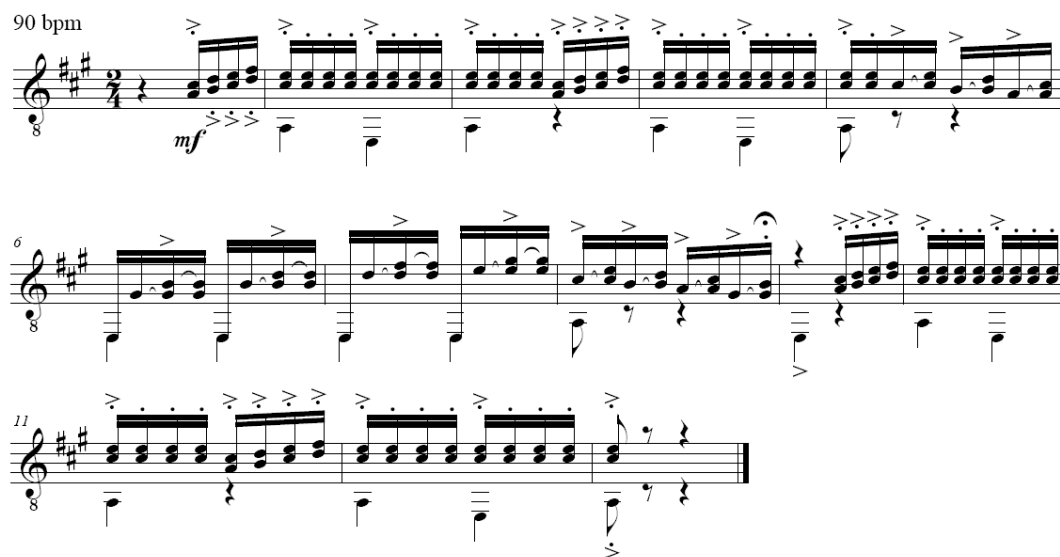


Figura 54: Características melódicas em vaneiras, (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

100 bpm

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is 100 bpm and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system (measures 1-3) features a melody in the right hand and a complex bass line in the left hand with many beamed notes and rests. Chords E and B7 are indicated above the staff. The second system (measures 4-6) continues this pattern with chord E indicated. The third system (measures 7-10) includes chords B, A9, E/G#, F#m(11), and E. Dynamics include *mf* and accents (>).

Figura 55: Características melódicas em vaneiras (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

Pudemos também apreender uma harmonia um pouco mais elaborada, de utilização erudita, de projeção folclórica, com algumas dissonâncias a mais e acordes de passagem cromática:

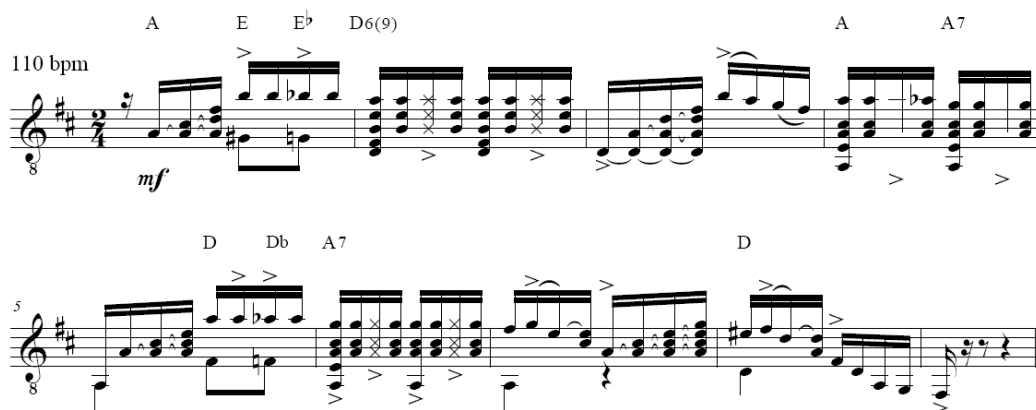


Figura 56: Harmonia mais elaborada em vaneiras (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O andamento da vaneira é rápido, onde a semínima varia entre 90 a 110 bpm, em compasso 2/4. Porém, apesar de não ser o gênero mais rápido, é o de caráter mais alegre e dançante, geralmente com letras jocosas ou de amor. Muitas vezes é utilizado o pandeiro como instrumento de percussão. É o gênero gaúcho mais tocado nos bailes.

3.3.4. O chamamé

Já o chamamé é um gênero musical de caráter mais complexo. Pode ser alegre, rápido e dançante; pode ser lento, romântico e melodioso; pode ser rápido, em tonalidade menor, tenso; e também pode ser lento, em tonalidade menor, triste, um lamento. Usa-se tanto a tonalidade maior quanto a menor, e também é usual ambas na mesma canção. Quanto ao acompanhamento no violão, encontramos uma batida bem definida, bem como um arpejo:

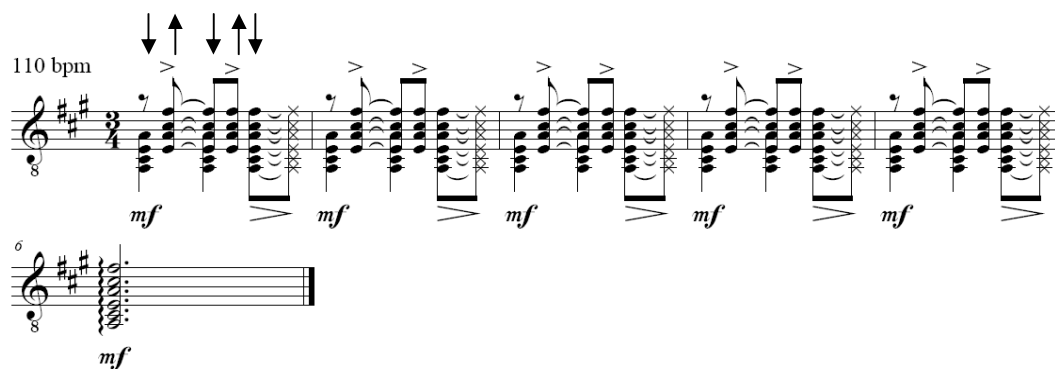


Figura 57: Batida de chamamé para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

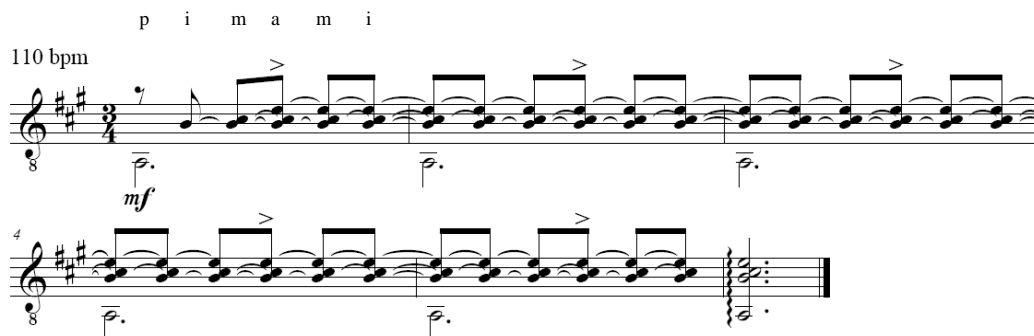


Figura 58: Arpejo de chamamé para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

No acordeon também encontramos um acompanhamento bem definido, com pouca variação, mantendo sempre três semínimas por compasso 3/4:

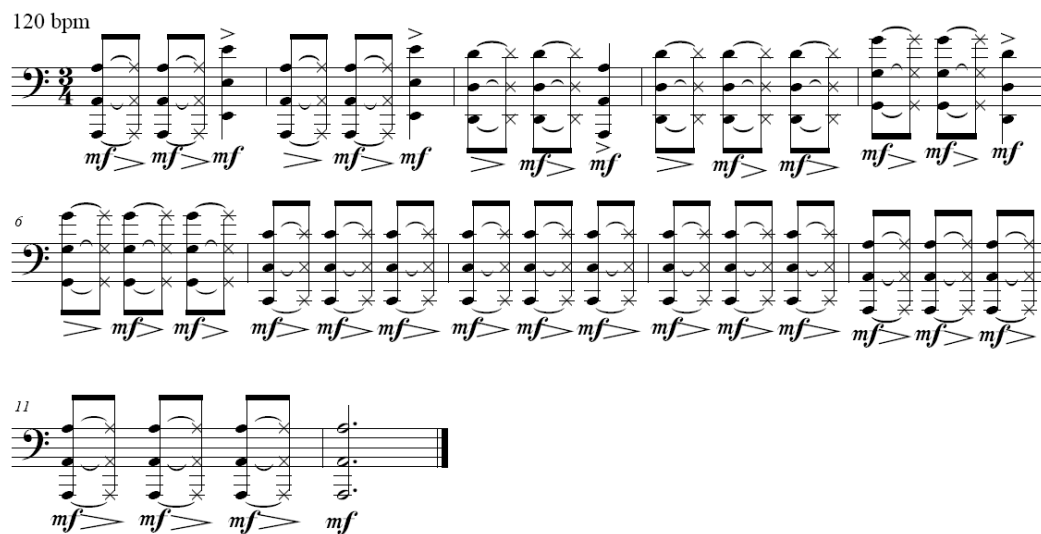


Figura 59: Acompanhamento na baixaria do acordeon em chamamé (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

E é no contrabaixo que encontramos o acompanhamento mais usual para chamamé, que é três semínimas por compasso 3/4, sendo que a configuração é quase sempre tônica-terça-quinta:

130 bpm

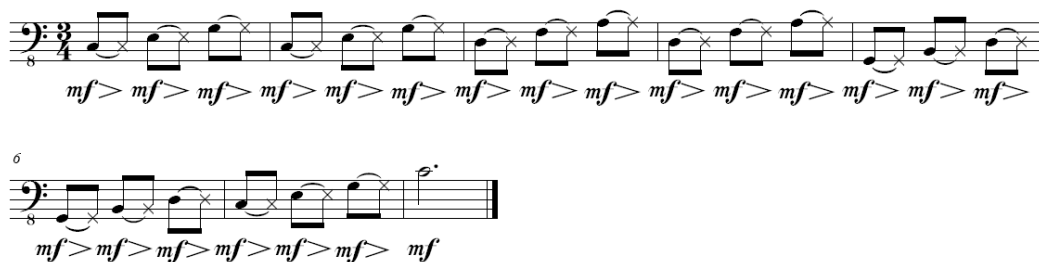


Figura 60: Acompanhamento de chamamé para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

Porém, pode haver variação, em algumas oportunidades, muito embora a configuração anterior seja amplamente utilizada:

130 bpm

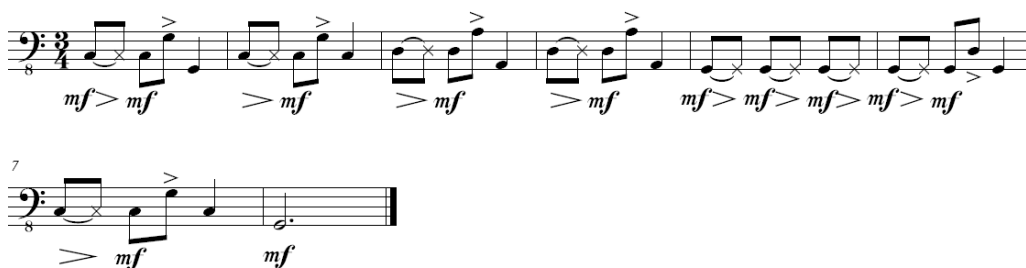


Figura 61: Outro acompanhamento de chamamé para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

Entretanto, pudemos apreender, diante dos vários exemplos coletados e transcritos, o seguinte padrão rítmico para o chamamé:

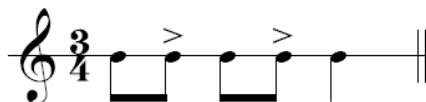


Figura 62: Padrão rítmico do chamamé.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:



Figura 63: Variações rítmicas do chamamé.

Em relação à harmonia utilizada em chamamés, apesar de tonal, tem uma maior liberdade para dissonâncias, ainda que modulações sejam poucas.

Quanto à melodia e às frases, assim como os gêneros anteriores, geralmente são dobradas em terças, sextas ou oitavas e muitas vezes acordes em bloco aparecem. O cromatismo também tem espaço, sempre em notas de passagem, tanto na melodia quanto no acompanhamento, de maneira corriqueira, pois, como as frases geralmente são rápidas, o cromatismo de passagem serve como colorido e não “fere” a harmonia. A ênfase melódica encontra-se nas acentuações no contratempo do primeiro e segundo tempo do compasso 3/4:

120 bpm

Am Dm

G C Am/C E

Am

Figura 64: Harmonia e ornamentos usuais em chamamés (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No que se refere às características melódicas encontradas, destacamos as acentuações nos tempos fracos e ao cromatismo de passagem, bem como características de acompanhamento em conjunto com a melodia, o que agrega mais movimento:



Figura 65: Características melódicas em chamamés, (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

Pudemos também apreender uma harmonia um pouco mais elaborada no tocante a dissonâncias, o que geralmente é característico em chamamés mais lentos, mais românticos, onde também aparecem arpejos em acordes, bastante usuais neste gênero. Muitas vezes troca-se de acorde no contratempo do segundo tempo do compasso, o que configura uma mudança acordal no meio do compasso:

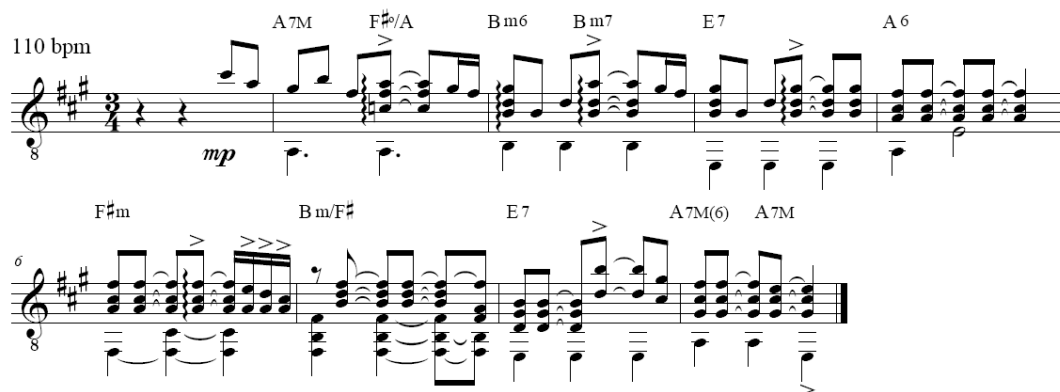


Figura 66: Harmonia mais elaborada em chamamés (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O andamento do chamamé é bastante variável, podendo ser lento ou rápido. Possui raízes argentinas muito fortes, mas há muito tempo é utilizado no Rio Grande do Sul, onde assumiu características específicas. É muito apreciado pelos acordeonistas, e o acordeon é o instrumento mais utilizado para sua execução. Por sua maleabilidade de caráter, é muito freqüentemente utilizado.



Figura 69: Acompanhamento na baixaria do acordeon em rancheira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No contrabaixo encontramos a configuração tônica-terça-quinta, semelhante à do chamamé; porém, além de mais rápida, tem sempre o segundo e o terceiro tempo em *staccato* no primeiro exemplo, e uma variação do segundo tempo no segundo exemplo, com o terceiro tempo geralmente uma oitava abaixo:



Figura 70: Acompanhamento de rancheira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

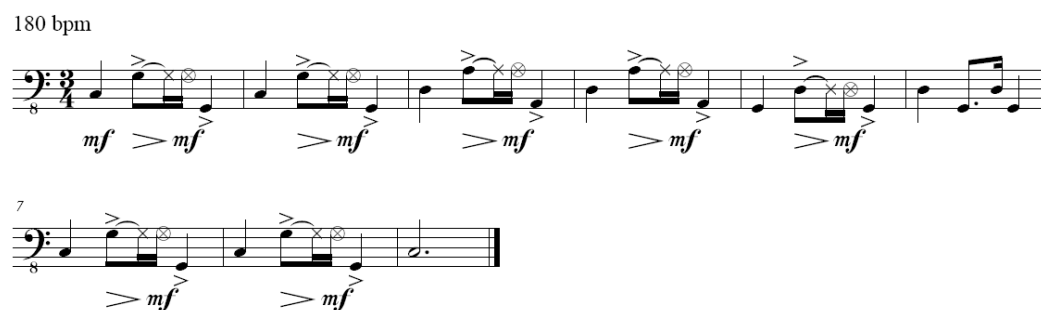


Figura 71: Outro acompanhamento de rancheira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

O padrão rítmico da rancheira é confuso. São vários padrões, na verdade; ele é variável. Entretanto, reservamos os vários padrões rítmicos utilizados na melodia às variações rítmicas, figura 73, pois há um padrão que se destaca, que está presente sempre nas batidas do violão ou na baixaria do acordeon ou na levada do contrabaixo. Portanto, pudemos apreender, diante dos vários exemplos coletados e transcritos, o seguinte padrão rítmico para a rancheira:



Figura 72: Padrão rítmico da rancheira.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas, de maneira bem variada, em trechos melódicos ou de acompanhamento:

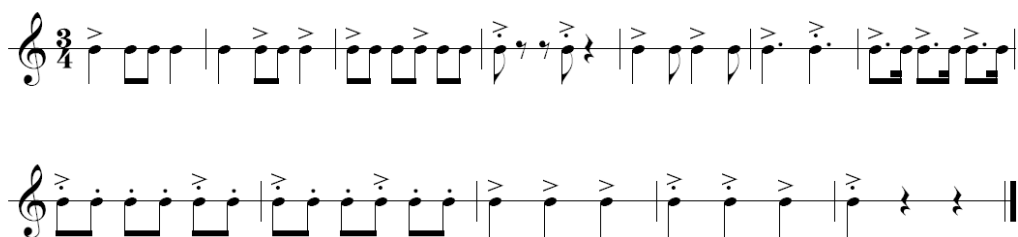


Figura 73: Variações rítmicas da rancheira.

A harmonia utilizada em rancheiras é muito simples, uma das mais simples dentre os gêneros. Geralmente explora a subdominante, além da dominante. Praticamente não há modulações. O cromatismo encontra espaço somente por causa da velocidade das frases e seu caráter improvisatório e, ainda assim, pouco aparece.

Quanto à melodia e às frases, também são geralmente dobradas em terças, sextas ou oitavas e muitas vezes acordes em bloco aparecem. Uma característica marcante das rancheiras são os *staccati* e as notas repetidas:



Figura 75: Características melódicas em rancheiras, (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

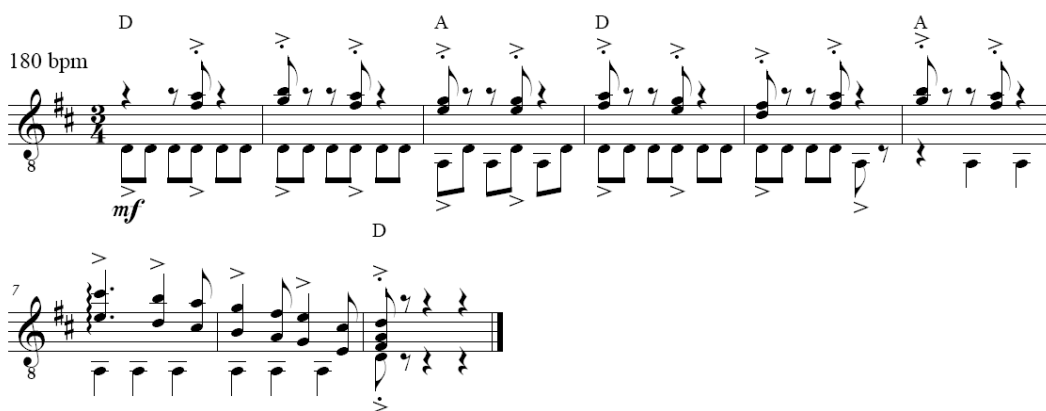


Figura 76: Características melódicas em rancheiras (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O andamento da rancheira é um dos mais rápidos dentre os gêneros, estando sempre por volta de 180 bpm a semínima, num compasso 3/4. É bastante utilizada em bailes por sua velocidade e por seu compasso “marcado”, “picado”.

3.3.6. A milonga

A milonga é o gênero gauchesco mais desenvolvido, possui algumas variantes, e é amplamente utilizada. A milonga, então, é um gênero que se divide em sub-gêneros, as variantes. No entanto, estas variantes não são um consenso entre os músicos, inclusive dentre os músicos colaboradores deste trabalho. Portanto, das três variantes encontradas durante nossa coleta, uma ou outra não foi mencionada por um ou outro músico colaborador. Exporemos os materiais encontrados, mesmo que faltem dados de todos os instrumentos aqui abordados para uma ou outra variante.

3.3.6.1. A milonga pampeana

A milonga pampeana é a milonga lenta, em compasso 4/4. Pode ser rápida também, mas sempre em 4/4. Pode ser em tom menor, característico, ou também em tom maior. No violão, encontramos uma batida bem definida para este tipo de milonga, que é muito semelhante à da chamarra, embora noutro compasso e andamento:

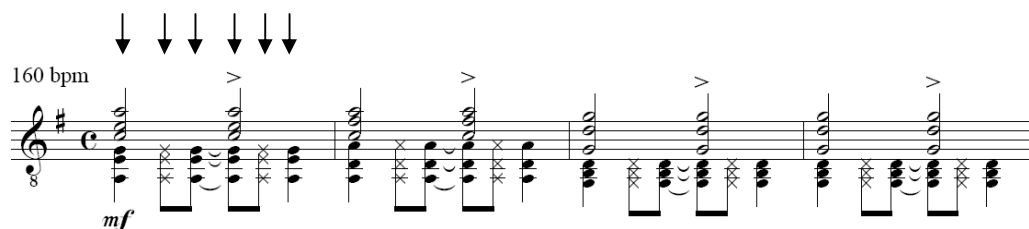


Figura 77: Batida de milonga pampeana para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

Para o mesmo tipo de milonga encontramos alguns arpejos para violão. Aqui notamos sua principal característica, que é a linha do baixo, ou, no caso do violão, dos bordões:

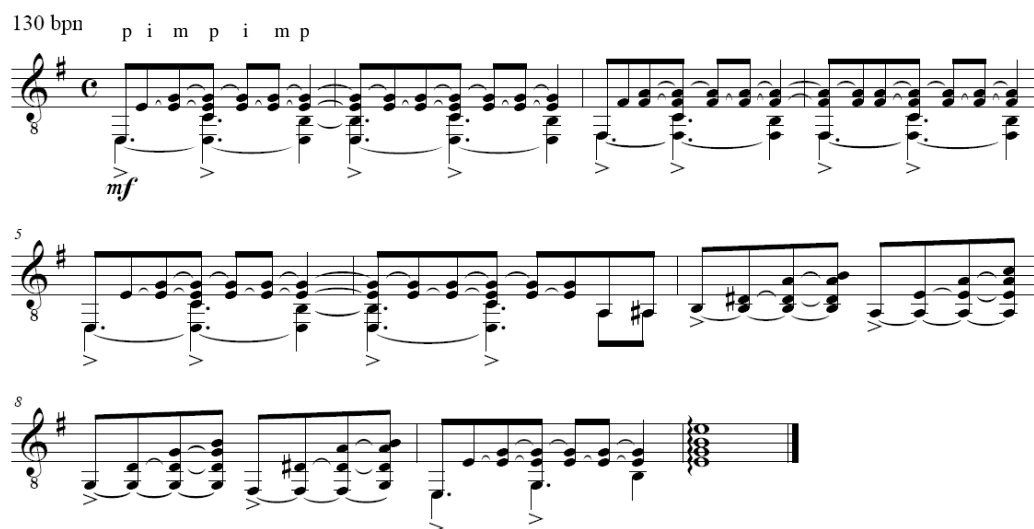


Figura 78: Arpejo de milonga pampeana para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

p i m a

200 bpm

Figura 79: Outro arpejo de milonga pampeana para violão, mais rápido e com variação na linha de baixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

130 bpm

p i m p i m p

Figura 80: Outro arpejo de milonga pampeana para violão, com variação na linha de baixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

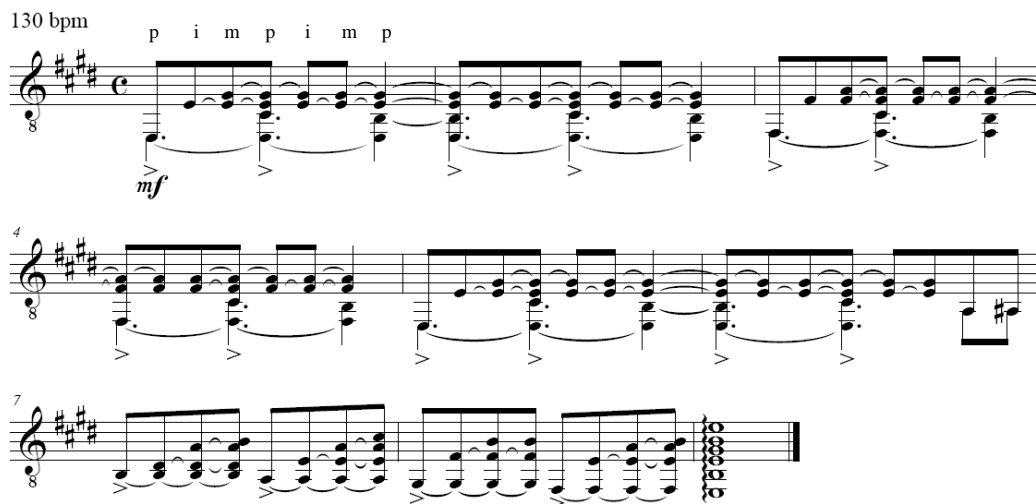


Figura 81: Outro arpejo de milonga pampeana para violão, em tonalidade maior (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

Esta é a milonga mais utilizada no Rio Grande do Sul, também é chamada de milonga *tradicional* ou simplesmente milonga por ser a mais difundida.

No acordeon também encontramos um acompanhamento bem definido, para a milonga pampeana, juntamente com características harmônicas e melódicas, num trecho musical. Além da tonalidade de Mi menor, a mais característica – talvez pela facilidade de se executar os bordões ao violão, o instrumento mais utilizado para tocar este gênero (ou sub-gênero, no caso da milonga pampeana) –, a sequência harmônica utilizada é caracteristiquíssima, um clichê harmônico. De característica melódica, a melodia lenta é bastante usual:



Figura 82: Trecho musical do acordeon em milonga pampeana (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No contrabaixo encontramos a configuração mais representativa da milonga pampeana:



Figura 83: Acompanhamento de milonga pampeana para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

Contudo, há algumas variações:



Figura 84: Outro acompanhamento de milonga pampeana para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

130 bpm

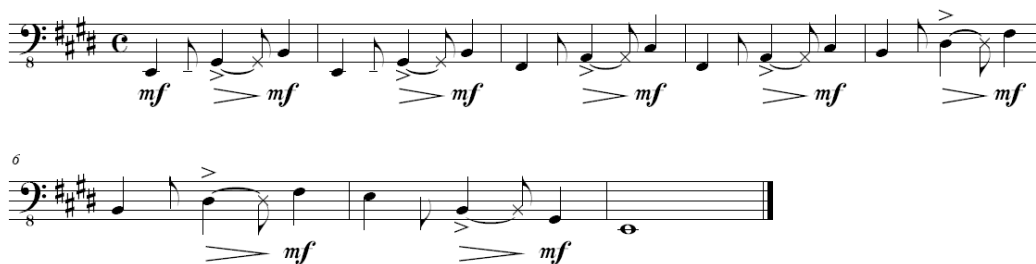


Figura 85: Outro acompanhamento de milonga pampeana para contrabaixo, em tonalidade maior (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

130 bpm



Figura 86: Outro acompanhamento de milonga pampeana para contrabaixo, em tonalidade maior (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

O padrão rítmico da milonga pampeana é bastante claro e característico:



Figura 87: Padrão rítmico da milonga pampeana.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:

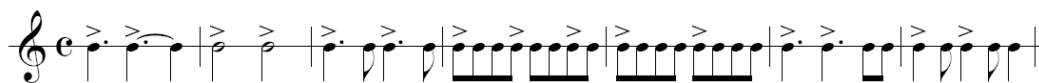


Figura 88: Variações rítmicas da milonga pampeana.

A harmonia utilizada em milongas pampeanas, geralmente não foge do clichê harmônico menor (já demonstrado) e maior (tonal, com a terminação V, IV, iii, ii, I). O cromatismo encontra espaço como fator modulatório, ou dramático em algumas ocasiões.

Quanto à melodia e às frases, também são geralmente dobradas em terças, sextas ou oitavas e muitas vezes acordes em bloco aparecem. A marca da milonga pampeana é a acentuação das duas semínimas pontuadas num compasso 4/4 não só no acompanhamento, mas também na melodia, embora sejam também bastante usuais os acentos no primeiro e terceiro tempos. Pudemos destacar o uso de harmonia mais rebuscada:

120 bpm

Em B/F# Em/G E(b10)/G#

mp

Am E7/B Am/C A/C# Bm/D B/D#

Em C9 G/B C/Bb B/A

Figura 89: Trecho musical mais elaborado em milonga pampeana (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

Assim, pudemos analisar algumas características deste sub-gênero, a milonga pampeana, que é muitíssimo utilizada no Rio Grande do Sul, executada principalmente pelo violão. Além das atribuições musicais, a milonga pampeana também é utilizada para *amadrinhar* um *declamador*, isto é, servir de fundo musical para um gaúcho recitar uma *poesia* (poema gaúcho). A milonga pampeana, tocada lenta e em tonalidade menor, é bastante melancólica, com seus bordões repetindo incessantemente. Porém, mais rápida e em tonalidade maior, é porta-voz de inúmeras canções gaúchas. A milonga pampeana é um dos gêneros musicais (ainda que a consideremos um sub-gênero) mais tocados e utilizados no Rio Grande do Sul.

3.3.6.2. A milonga arrabaleira

A milonga arrabaleira, também conhecida como *milongão*, tem um caráter forte, por suas acentuações e vigor. Tem compasso 2/4, é rápida, e pode ser encontrada em tonalidade menor

ou maior. Se menor, é tensa, densa. Se maior, torna-se mais leve, porém, suas características rítmicas permanecem.

Sua batida, ao violão, é vigorosa:



Figura 90: Batida de milonga arrabaleira para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézero, formação popular).

Nas partes mais calmas, o violão executa arpejo semelhante ao já mencionado na chamarra e no chote:

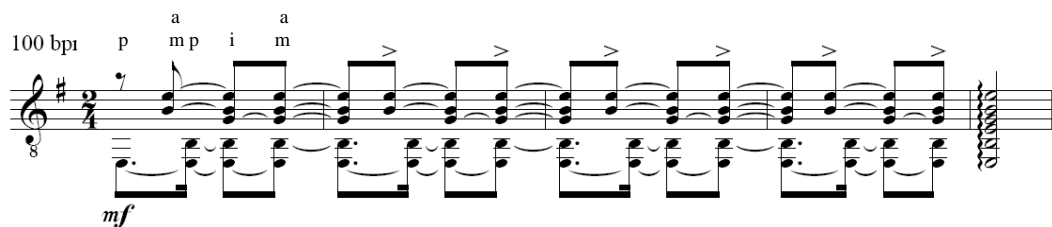


Figura 91: Arpejo de milonga arrabaleira para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézero, formação popular).

Na baixaria do acordeon, a milonga arrabaleira se configura assim:

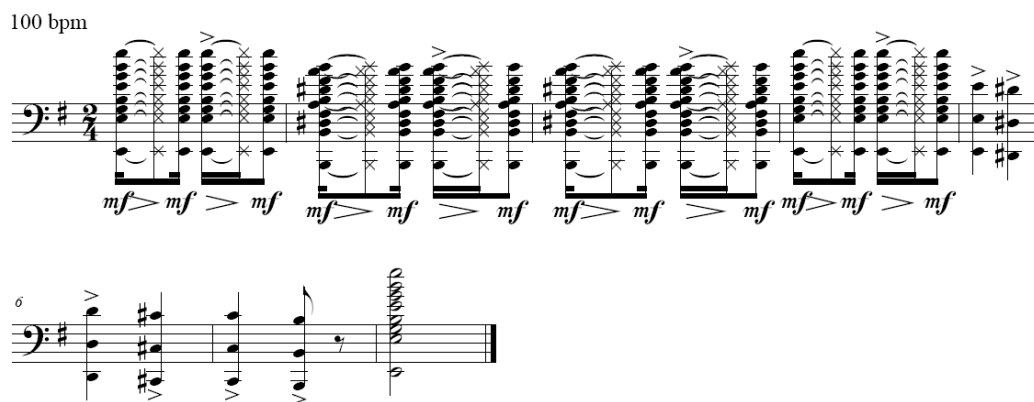


Figura 92: Acompanhamento na baixaria do acordeon em milonga arrabaleira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

Dum trecho musical do acordeon, pudemos destacar a sequência harmônica básica (semelhante à da milonga pampeana), seu padrão rítmico e variações na baixaria, além das características melódicas importantes, a saber, os *staccati*, as acentuações e as notas repetidas:

130 bpm

D A D6(9)/F# D/F# G#°/F Bm/F# A

mf

G#°/F D7M/F# F# Bm7 G#°

8

15

B°/F G#m Em7 A/G#

Figura 94: Trecho musical do violão em milonga arrabaleira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

80 bpm

Em(#6,#7) Em B7

4 Em B Am9 G B7/F# E

10 E7 Am7 Am/G D/F# Em Em/B F#7 F7 Em#7

Figura 95: Trecho musical do acordeon em milonga arrabaleira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

No contrabaixo, o acompanhamento é bem definido:

110 bpm

mf f mf

Figura 96: Acompanhamento de milonga arrabaleira para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

No entanto, nas partes mais calmas, quando o violão executa arpejos, o acompanhamento do contrabaixo é idêntico ao da chamarra na mesma situação.

O padrão rítmico da milonga arrabaleira é o seguinte:

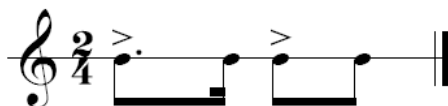


Figura 97: Padrão rítmico da milonga arrabaleira.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:

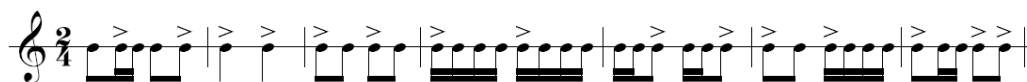


Figura 98: Variações rítmicas da milonga arrabaleira.

Assim, pudemos analisar algumas características do *milongão* gaúcho. É muito utilizado em tonalidade menor, por seu caráter forte e vigor, mas atualmente vem ganhando força em tonalidade maior, com teor um pouco mais suave, agregando uma rítmica diferente às canções gaúchas.

3.3.6.3. A milonga corraleira

Das três variantes de milonga abordadas neste trabalho, a milonga corraleira é a menos utilizada. Por este motivo também foi a menos lembrada pelos instrumentistas colaboradores deste trabalho. Entretanto, ainda que os exemplos deste sub-gênero sejam poucos, a seguir iremos analisar algumas de suas características.

Na baixaria do acordeon, a milonga corraleira revela seu padrão rítmico e linha de baixo característicos, que se assemelha ao da milonga pampeana, mas em 2/4, mais rápido, com outro caráter:

100 bpm

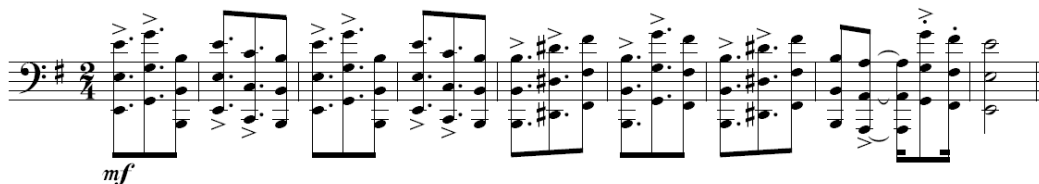


Figura 99: Acompanhamento na baixaria do acordeon em milonga corraleira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

E, do seguinte trecho musical para violão, pudemos destacar uma harmonia mais estilizada, embora a tradicional seja a mesma seqüência das milongas abordadas anteriormente, em tonalidade menor. Também pudemos observar características melódicas, como as figurações em semicolcheias, algumas acentuações, o uso do padrão rítmico ou linha de baixo característico, e a utilização de figurações em tercinas, também usuais nas outras milongas:



Figura 100: Trecho musical do violão em milonga corraleira (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

O padrão rítmico da milonga corraleira é o seguinte:

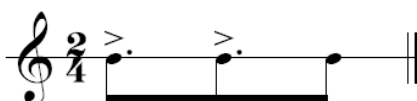


Figura 101: Padrão rítmico da milonga corraleira.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:

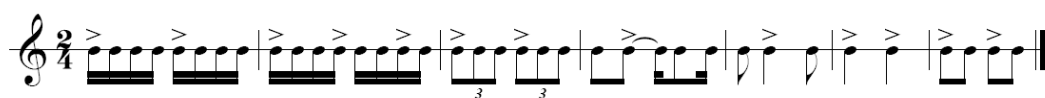


Figura 102: Variações rítmicas da milonga corraleira.

Assim, pudemos analisar algumas características da milonga corraleira, ainda que com poucos exemplos. É utilizada geralmente em tonalidade menor, dando ênfase às frases rápidas, em semicolcheias, sempre usando o padrão rítmico ou linha de baixo característico.

3.3.7. A polca paraguaia

A polca paraguaia tem compasso 6/8, e geralmente possui um andamento bastante rápido, variando entre 120 e 160 bpm a colcheia. Usa-se tanto a tonalidade menor quanto a maior. A nomenclatura polca *paraguaia*, além de revelar a procedência do gênero, se fez necessária para diferenciá-lo do gênero *polca*, também chamado de *polca européia*, que tem compasso 2/4 e acentuações nos contratempos, amplamente utilizado pelos imigrantes alemães e italianos que vieram para o Rio Grande do Sul, e que não faz parte do escopo deste trabalho. Quanto ao acompanhamento no violão, encontramos uma batida um arpejo bem definidos:

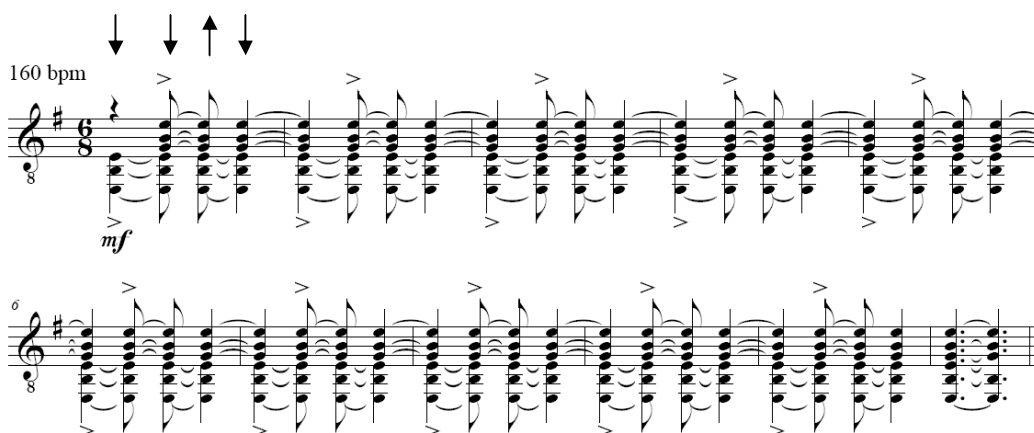


Figura 103: Batida de polca paraguaia para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézaro, formação popular).

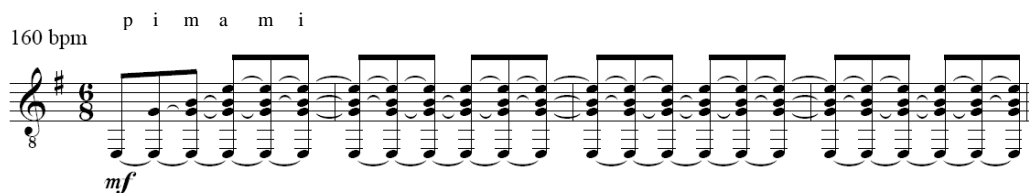


Figura 104: Arpejo de polca paraguaia para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

O arpejo se aplica a passagens mais calmas, ou em algumas cadências. A batida é executada por quase todo o tempo, caracterizando o gênero. Ambas guardam semelhança com o chamamé; porém, o chamamé tem compasso 3/4 e é mais lento que a polca paraguaia, além de outras diferenças que a seguir serão esclarecidas.

No acordeon também encontramos um acompanhamento bem definido, com pouca variação:



Figura 105: Acompanhamento na baixaria do acordeon em polca paraguaia (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No contrabaixo encontramos a configuração tônica-terça-quinta, semelhante à do chamamé e da rancheira; porém, em compasso 6/8, esta figuração ganha novo sentido rítmico:

160 bpm



Figura 106: Acompanhamento de polca paraguaia para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

Também encontramos a seguinte variação, tanto em acentuação quanto em efeito:

160 bpm



Figura 107: Outro acompanhamento de polca paraguaia para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

O padrão rítmico da polca paraguaia é bem definido, se levarmos em conta seu acompanhamento ao violão e ao acordeon:

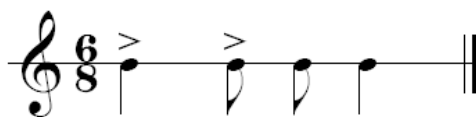


Figura 108: Padrão rítmico da polca paraguaia.

Entretanto, variações deste padrão rítmico e figurações contrastantes, peculiares a este gênero e que serão explicadas a seguir também ganham importância:

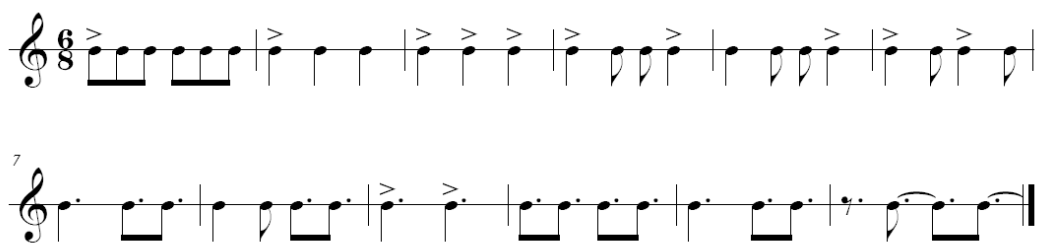


Figura 109: Variações rítmicas da polca paraguaia.

Chamamos atenção, então, a uma peculiaridade muito importante deste gênero, exemplificada nas figurações *binárias* das variações rítmicas acima e que possibilita uma diferenciação maior com outros gêneros, principalmente o mais aproximado da polca paraguaia, o chamamé. Em muitas ocasiões, o acompanhamento *ternário* do compasso 6/8, dividido pela polca paraguaia em três semínimas (ou semínima, colcheia ligada em colcheia, e semínima, respeitando a divisão do 6/8), serve de fundo para uma melodia com divisão quase que *binária*, utilizando semínimas pontuadas como sendo semínimas e colcheias pontuadas como se fossem colcheias. O exemplo a seguir, que ilustra as características melódicas da polca paraguaia, melhor explica esta questão:

120 bpm A

mf

mf>mf>mf mf>mf>mf mf>mf>mf mf>mf>mf mf>mf>mf

E D

A/C# E/B A D E D E A

Figura 110: Características melódicas em polcas paraguaias, (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Lacy Martins, formação erudita).

Então, como pudemos averiguar, trata-se, em algumas ocasiões, de uma melodia *binária* sobre um acompanhamento *ternário*, ou seja, uma sobreposição rítmica.

Em relação à harmonia, aquela utilizada em polcas paraguaias é muito simples, e quanto à tonalidade, pode ser maior ou menor. A principal característica do gênero é a sua rítmica, ou sua sobreposição, e em vista disso a harmonia se mantém bastante simples. É bastante utilizado o *jogo* rítmico com esta sobreposição, utilizando-o, deixando-o de utilizar, e isto de diversas maneiras. Não é um gênero utilizado em larga escala no Rio Grande do Sul; porém, sua presença é sempre acompanhada com bastante atenção, pois suas peculiaridades saltam aos ouvidos. Possui um caráter forte em tonalidade menor, e tanto em menor quanto em maior acrescenta um *flutuar* rítmico à melodia, devido à sobreposição já mencionada.

3.3.8. O bugio

O bugio é o único gênero musical criado no Rio Grande do Sul (diz-se que também o contrapasso, um tanto menos peculiar e menos usual). Possui um padrão rítmico muito definido – em compasso 2/4 – que é mantido sempre, ainda que o contrabaixo atue como *resposta* rítmica. Sua harmonia é a mais simples de todos os gêneros gauchescos. Diz-se que a idéia do padrão rítmico provém de uma tentativa de imitar, no fole da gaita, o *ronco* do *bugio*, uma espécie de macaco nativa do estado. O padrão rítmico está presente na batida do violão, que quase nunca varia, e não há a presença de arpejos neste instrumento:

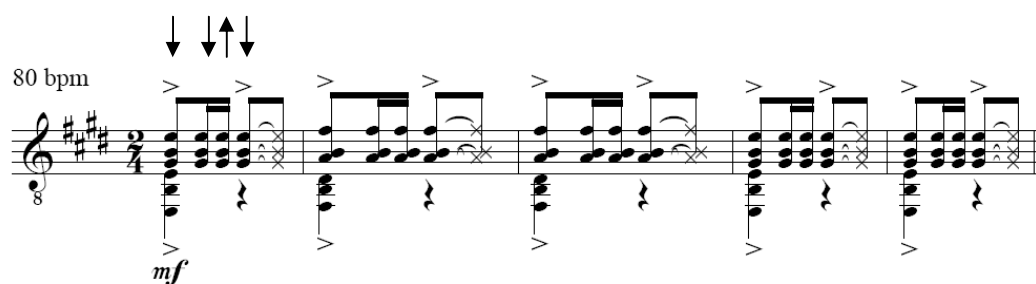


Figura 111: Batida de bugio para violão (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Carlos de Cézar, formação popular).

Esta batida, repetida do início ao fim de um bugio, é sua marca registrada e inconfundível.

No acordeon também encontramos este padrão, que além de definir o acompanhamento, muitas vezes constitui a rítmica da melodia. O *jogo de fole* é importantíssimo para que a *imitação* do 'ronco do bugio' obtenha êxito, e é imprescindível na execução do gênero bugio. E quanto à harmonia, é a mais simples possível, utiliza quase sempre exclusivamente os acordes de tônica e de dominante de uma tonalidade, que é sempre maior:

90 bpm

mf

E A

mf' > mf' > mf' > mf' > mf' > mf'

6

E A

mf' > mf' > mf' > mf' > mf'

Figura 112: Acompanhamento na baixaria do acordeon e trecho musical em bugio (exemplo coletado e transcrito da gravação com o acordeonista Mano Júnior, formação popular).

No contrabaixo encontramos uma rítmica que se configura a partir de *resposta* ao padrão rítmico vigente. Há variação apenas das notas, geralmente em quintas ou oitavas, mas o padrão da linha do contrabaixo é sempre mantido:

80 bpm

mf

8

Figura 113: Acompanhamento de bugio para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézaro).

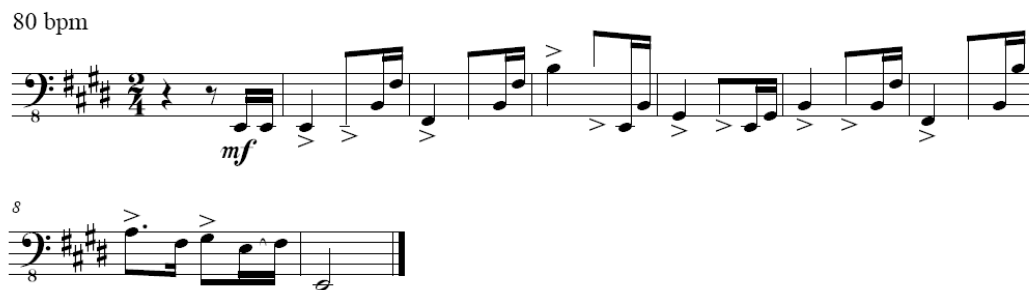


Figura 114: Outro acompanhamento de bugio para contrabaixo (exemplo coletado e transcrito da gravação com o contrabaixista Carlos de Cézar).

Como já se mostrou evidente, o padrão rítmico do bugio é o seguinte:



Figura 115: Padrão rítmico do bugio.

Além do padrão rítmico acima, também exemplificamos as seguintes variações rítmicas, utilizadas em trechos melódicos ou de acompanhamento:



Figura 116: Variações rítmicas do bugio.

Algumas cadências, sempre bastante simples e estritamente tonais e sem modulações, podem aparecer. O acompanhamento às vezes comporta-se como resposta ao ritmo da melodia e do padrão rítmico. A melodia baseia-se quase sempre na rítmica vigente. *Staccati* podem ser utilizados em algumas notas para evidenciar o padrão. No entanto, o bugio é o gênero gaúcho que menos tem variação melódica, harmônica e rítmica, como podemos observar adiante:

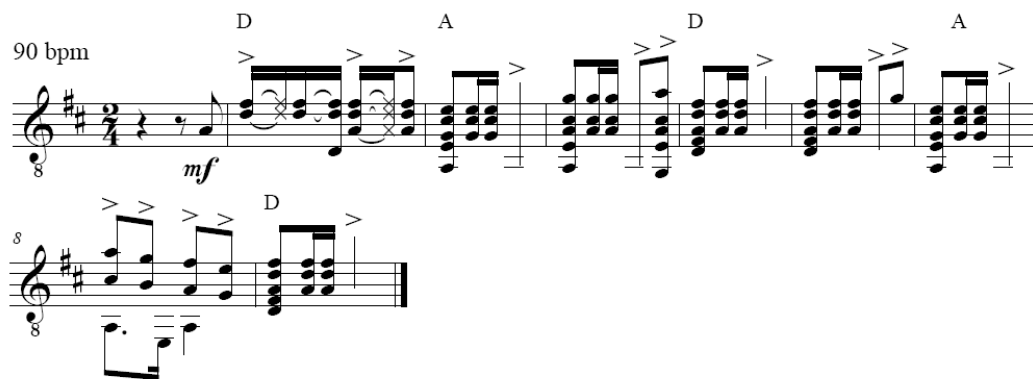


Figura 118: Características melódicas em bugios (exemplo coletado e transcrito da gravação com o violonista Maurício Marques, formação erudita).

Portanto, o bugio, único gênero musical nascido no Rio Grande do Sul (ainda que muitos citem o contrapasso, gênero pouco peculiar e pouco difundido, pois se assemelha muito com a polca européia, mas tocada em andamento mais lento), mostra muita simplicidade na harmonia e pouquíssima variação rítmica, além de melodia geralmente vinculada ao padrão rítmico. Ainda assim, como este padrão é bastante peculiar, decidiu-se por inserir o bugio neste trabalho.

3.4. Considerações finais

Como pudemos analisar, os gêneros musicais gaúchos possuem materiais peculiares, especialmente quanto ao ritmo, mas também em cada conjunto de elementos que definem um determinado gênero. Cada um dos gêneros possui um conjunto de regras específico, que lhe dão forma.

Algumas características são gerais, como a harmonia tonal e a utilização de intervalos de terça, sexta e oitava, além de acordes em blocos, para dobrar a linha melódica. Além disso, a harmonia e a melodia são sempre bastante simples, visto que modulações são raras e a melodia tem extensão curta.

No entanto, cada gênero é um pequeno universo, tem um caráter diverso, característico. O andamento, a tonalidade, o padrão rítmico, os clichês harmônicos, as características melódicas, cada elemento contribui para a ambientação que cada gênero oferece.

Porém, o elemento que realmente nos permite diferenciar um gênero de outro é o ritmo. Cada gênero possui um padrão rítmico definido e característico, que irá gerar variações de

acompanhamento, de rítmica melódica, enfim, é o ritmo que dá o sabor de cada gênero, que define cada um, que os representa, que os diferencia. A colocação das acentuações, a divisão rítmica, os *staccati*, a localização rítmica dos *decrescendi* provenientes da execução musical, tudo isso são fatores rítmicos que em última instância revelam as características mais peculiares da música gaúcha.

Portanto, com as transcrições acima expostas e analisadas, intentamos identificar várias peculiaridades musicais gauchescas, a fim de utilizá-las numa composição contemporânea. Além disso, consideramos importante tal feito, visto que é escasso o material sobre música gaúcha, inclusive no Rio Grande do Sul. Apesar de não termos realizado um estudo sobre todos os gêneros musicais utilizados no estado, cremos que o nosso trabalho possa servir como incentivo a estudos futuros mais amplos.

Das transcrições, pudemos destacar que o detalhamento foi nossa tônica e que, dessa forma, almejamos apreender as principais características de cada gênero estudado.

Procuramos exemplificar da melhor maneira possível as peculiaridades de cada gênero, utilizando – além de exemplos de batidas e arpejos de violão, levadas de contrabaixo e acompanhamentos da baixaria do acordeon – exemplos de trechos musicais executados pelo violão ou pelo acordeon, pois muitas vezes é necessário ter uma visão mais geral do todo musical de cada gênero para se perceber e compreender algumas características.

Lembramos que, dadas as proporções deste trabalho, foi necessária a delimitação dos gêneros a serem estudados, dos instrumentos a serem abordados, e dos instrumentistas a serem entrevistados. Isto pode gerar alguma divergência ou insatisfação, pois o que é importante, ou verdade, para um músico pode não ser para outro, e alguma característica de algum gênero ou outro pode ter sido deixada de lado.

Do gesto

A metodologia composicional das obras compostas constantes neste trabalho, além de basear-se nos elementos gauchescos coletados, descritos no capítulo anterior, tem no conceito de gesto musical sua estruturação teórica, antes mesmo que o estudo e a aplicação das técnicas compositivas contemporâneas escolhidas. Trata-se de uma motivação estética minha, que se desenvolve na direção do *gesto* em oposição ao *motivo*, considerando, em linhas gerais, o gesto como uma *sonoridade* ou um *movimento sonoro* que *significa*, e o motivo como *notas* ou *construções com simples parâmetros*, guiando, assim, o processo composicional através de um pensamento gestual, a *condução* ou *interação gestual*. Evidentemente, estes conceitos, de gesto e de motivo, serão a seguir detalhados, dada a importância dos mesmos para a estruturação teórica desta dissertação e para a orientação da metodologia aplicada às composições.

4.1 - Definição instrumental de gesto musical

A abordagem do conceito de *gesto musical* que fazemos aqui é aquela suficiente apenas para instrumentalizá-lo neste contexto delineado – não mais do que este recorte específico –, pois escaparia ao escopo deste trabalho, visto que tal conceito tem sido elaborado, pensado e discutido, em maior ou menor grau, em vários círculos acadêmicos diferentes: no campo da composição, da cognição, da performance, entre outras áreas.

Uma autora que aborda este conceito, mais especificamente em seu livro *O que é gesto musical?* (1992) é Bernadete Zagonel. De início, ela recorre à origem etimológica da palavra gesto, para a partir de então buscar a definição de gesto musical. Segundo ela:

Desde o século XV ela [a palavra gesto] possui o sentido de uma ação voluntária, do “fazer”. Seria, portanto, desprovido de sensações ou de sentimentos. (...) Em nossos dias seu significado se ampliou, e dele faz parte a expressão de um sentimento interior do indivíduo. O gesto revela e exprime. Vê-se nele não só uma ação física, mas uma intenção. No dicionário Aurélio é definido assim: “movimento do corpo, em especial da cabeça e dos braços, ou para exprimir idéias ou sentimentos, ou para realçar a expressão (ZAGONEL, 1992, p. 11-12)”.

Portanto, diferentemente de um simples ‘movimento’, que é um deslocamento, ato de mover-se, mudança de posição no espaço em função do tempo, em relação a um sistema de referência e que não tem nenhum sentido de expressão em si, o ‘gesto’ tem em si um objetivo preciso, de produzir ou simbolizar (*Ibid.*, p. 12).

A autora aborda diferentes categorias de gesto, como os gestos físicos, os gestos mentais, os gestos instrumentais, os gestos vocais, os gestos do regente, do compositor, etc., e especialmente duas delas mostram-se pertinentes a este trabalho. Na definição de gesto mental, Zagonel descreve:

O gesto mental está sempre presente no músico, enquanto compositor, ou intérprete. O compositor, ao conceber uma idéia musical, constrói a imagem do movimento sonoro e pode prever o gesto instrumental necessário à sua concretização. O intérprete, a partir da leitura da partitura, imagina o movimento sonoro desejado, e associa o gesto físico necessário à emissão desse som (*Ibid.*, p. 19).

Apesar de abordar simultaneamente duas categorias de gesto, o mental e o físico necessário para a execução daquele, aparece nesta citação a idéia de gesto como a imagem de um *evento sonoro*, a condensação de uma *sonoridade*.

Já quanto ao gesto do compositor, e relacionando-o com o gesto mental, Zagonel acrescenta:

O gesto do compositor confunde-se com o que denominei anteriormente de gesto mental, entendido como movimento sonoro. Nesse sentido, o compositor manipula gestos, que são na realidade “movimentos sonoros” presentes anteriormente em seu pensamento, e os concretiza em forma de partitura. Ordena uma série de gestos, coloca-os um ao lado do outro, os sobrepõe e dissocia (*Ibid.*, p. 35-36).

Portanto, podemos apreender destas afirmações que o gesto musical, para autora, é um *movimento sonoro*, uma *sonoridade* presente anteriormente no pensamento do compositor, que é manipulado e concretizado na partitura. Além disso, no decorrer de seu livro, deixa claro que, para ela, o gesto não é só um movimento, pois traz em si uma significação, uma intenção precisa: o gesto quer comunicar; os gestos comunicam as intenções estéticas e expressivas do artista, indicando que o gesto musical é uma *sonoridade* que *significa*.

Outro autor a buscar na etimologia do termo *gesto* um ponto de partida é André de Souza. Em sua dissertação, *Ação e significação: em busca de uma definição de gesto musical* (2004), o autor intenta definir tal conceito e, para tanto, parte de uma investigação etimológica:

Gest- antepositivo do latim *gero* ‘andar com, trazer consigo, trazer em cima do corpo; produzir, criar; encarregar-se voluntariamente de; executar, fazer’, donde *gestus* ‘movimento; atitude, (...) esgares, caretas, visagens’ (HOUAISS *apud*. SOUZA, 2004, p. 40)

Isto feito, o autor prossegue:

O significado que está na origem de “gesto” é, pois, o de uma ação que controla, sustenta, mantém, ou mesmo produz algo *voluntariamente*. O sentido atual de “gesto” é de fato o de um movimento feito com o corpo que é usado na comunicação humana, seja para representar um dado da realidade, seja para transmitir uma intenção ou estado de espírito. Porém, a intenção está de alguma forma ligada à idéia de controle ou de produção, sentidos presentes na origem da palavra. Podemos resumir, portanto, os múltiplos significados da palavra “gesto” como uma “ação que revela uma intenção” ou um “movimento que significa” (SOUZA, 2004, p.40).

Para resumir esta investigação etimológica, o autor afirma que o gesto é um conceito que apresenta duas faces complementares: de um lado é um movimento, uma ação intencional; de outro, opera um processo de significação a partir da forma que nele percebemos. Assim, ele opta por basear a sua fundamentação teórica do gesto musical nestes dois aspectos: movimento e significação. O movimento que ele considera, entretanto, não é o movimento de um objeto real, físico, mas antes a sensação de movimento presente nas estruturas sonoras. Da mesma maneira, a significação é vista como a emergência de organizações sintáticas a partir do movimento sonoro. Assim a especificidade de “musical” é garantida para o termo *gesto* (*Ibid.*, p. 41).

Portanto, assim como para Zagonel, para Souza o gesto musical é um *movimento sonoro* que *significa*. Nas suas palavras:

O gesto musical é uma forma percebida em um evento realizado num espaço sônico (um espaço formado pelas dimensões do campo perceptivo, que correspondem aos parâmetros musicais) cuja unidade – sua capacidade de ser percebida como uma totalidade, sua *Gestalt* – é responsável pela articulação e coesão das idéias musicais (*Ibid.*, p. 86-87).

Uma outra possível conceitualização para gesto musical que este trabalho apresenta é a seguinte:

Um movimento no campo perceptivo, percebido através da variação de um ou mais parâmetros musicais e da permanência de outros, que apresenta uma forma reconhecível, a qual, no processo de significação musical, cumpre a dupla função de dar forma às unidades sintáticas do discurso (e assim dar sentido às estruturas musicais, evidenciando sua direcionalidade potencial) e de atuar como signo nos possíveis processos de representação que ocorrem na música, incluindo a expressão de estados psicológicos e modalidades (*Ibid.*, p. 154-155).

Assim o autor conceitua gesto musical, muito embora não julgue definitiva sua conceitualização. Como visto, esta não difere das idéias de Zagonel, já expostas. Um movimento musical que significa. E assim definimos e utilizamos, para os propósitos deste trabalho, o gesto musical. Como um movimento sonoro, uma unidade ou uma *sonoridade*, que *significa*, que

comunica as intenções estéticas e expressivas do artista, que articula e torna coesa as idéias musicais.

E outro trabalho relevante para os propósitos desta dissertação é a dissertação *O gesto musical através do ma: uma abordagem alternativa da forma na composição musical* (2008), de Marcell Steuernagel. E, assim como o presente trabalho, de pronto aponta para a devida delimitação da definição buscada ao gesto musical, pois também trata de uma definição instrumental, sem pretender uma generalização sistemática do conceito (STEUERNAGEL, 2008, p. 43). O autor não chega a uma definição estrita de que é o gesto, no entanto, nos traz idéias importantes conquanto a estruturação musical através do gesto. O trabalho de Steuernagel postula o seguinte:

Compreende-se agora, a partir da conceituação desenvolvida até aqui, que uma rede de interações entre elementos é o que confere estrutura a um gesto musical. No processo de composição, porém, não se trata apenas de gestos individuais, e tampouco se trabalha com um gesto por vez. Do mesmo modo como dentro de uma configuração se estabelecem relações entre elementos, acontece também interação entre agrupamentos de relações – em outras palavras, entre gestos. É necessário, portanto, criar a possibilidade de tratar um gesto como uma unidade, ou agrupamento, que possibilite um olhar mais geral da composição na medida em que se vislumbra as interações entre gestos diferentes na peça (*Ibid.*, p. 43).

Assim, encontramos na citação acima uma metodologia composicional com o pensamento gestual, ou seja, manipular elementos para estruturar gestos e manipular gestos para estruturar a composição em sua totalidade. Portanto, assim definimos a motivação estética para os nossos processos composicionais: a *condução* ou *interação gestual*.

Dois autores importantes que abordam o conceito de gesto musical são Mark Sullivan e Trevor Wishart. Estes integram o corpo do trabalho e as idéias de Steuernagel. Em uma passagem importante, Sullivan afirma: “O gesto ajuda a atrair a atenção do respondente para algumas coisas e para longe de outras” (SULLIVAN, 1984, p. 39).

Ao citar esta mesma passagem, Steuernagel acrescenta:

Visto deste prisma, ele [o gesto] se torna uma ferramenta essencial para direcionar a atenção do ouvinte na condução deste através da peça que se desenrola. Negligenciar a importância do gesto é omissão que aumenta o risco de uma “escuta desgovernada” por parte do ouvinte. O compositor que se exime de controlar, até o limite de sua capacidade, esta escuta através da condução gestual negligencia o aspecto talvez mais importante da música: o reconhecimento da intenção e direcionamento de seus esforços criativos (STEUERNAGEL, 2008, p. 48).

Portanto, a condução ou interação gestual, além de configurar nossa motivação estética, é o modo pelo qual intentamos assegurar a atenção do ouvinte, a fim de que este reconheça, na medida do possível, a intenção e o direcionamento de nossos esforços criativos.

E, ainda quanto à condução ou interação gestual, o autor sugere que um olhar arquitetônico mais amplo talvez possa contribuir, neste caso, com a idéia de um processo de 'construção com gestos', em vez de construção com simples parâmetros (*Ibid.*, p. 55-56). Nesta direção, Wishart aponta que:

Na prática, portanto, vários nódulos importantes na arquitetura musical são estabelecidos em lugares em que, por exemplo, transformações cruciais do som se materializam, ou onde uma estrutura gestual específica é escolhida (WISHART, 1996, p.123)

Assim, um processo criativo comprometido com as diretrizes aqui propostas encontra suporte, sem perder o olhar mais abrangente, no que se refere à forma musical em si. Construir com gestos musicais, conduzi-los, fazê-los interagir no transcorrer das peças, esta é a motivação estética do presente trabalho.

No entanto, ainda que já tenhamos definido, para os propósitos deste trabalho, o conceito de gesto musical, o trabalho de Steuernagel contém mais detalhes, mais características do gesto musical que nos são pertinentes.

Steuernagel propõe reconfigurar gestos musicais, ou seja, manipulá-los, alterando-os, elaborando-os, desenvolvendo-os de maneira a contemplar um discurso, um transcorrer musical. Segundo Sullivan:

Se o componente que distingue [o gesto] é um pulo ascendente, então o tamanho do intervalo pode variar. No tocante à configuração, é mais importante que seja um pulo ascendente, e não qual é o pulo ascendente (SULLIVAN, 1984, p. 62).

Steuernagel sugere transformações gestuais, e não apenas de gestos, mas entre gestos, sobrepondo-os, ligando-os em sequência ou dividindo-os em partes, por exemplo. Além disso, segundo o autor, através da manipulação – e, de um ponto de vista mais radical, da própria descaracterização – de um gesto, também é possível gerar-se um gesto completamente novo. Neste caso, o compositor precisa ter o discernimento de tratar o gesto resultante como tal. É possível recortar gestos. Na música há espaço para estes fragmentos, desde que apoiados por outro gesto (STEUERNAGEL, 2008, p. 55).

Para uma mais detalhada exemplificação, recortamos do trabalho de Steuernagel um gesto musical utilizado por ele em sua composição, *Anima*, e também como exemplo:

Gesto A

The musical score for 'Gesto A' is divided into two systems, I and II. System I begins with a tempo marking of $I \text{ ♩} = 60$. The Flauta part starts with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. The Harpa part has a forte (*f*) dynamic and a triplet figure. The Triângulo and Surdo (Gran Cassa) parts have a forte (*f*) dynamic and a rhythmic pattern. System II shows the continuation of these parts, with the Harpa part ending in a piano (*ppp*) dynamic.

Figura 119: Fig. 2. Gesto A – c.1-2- seção I (*Ibid.*, p. 127)

Nas palavras do próprio autor e compositor:

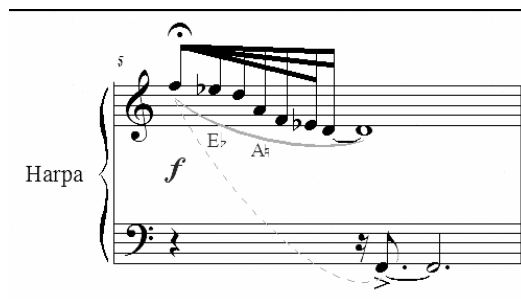
Este é o gesto original da peça – o primeiro a ser composto, este gesto foi o “impulso” primário para a composição de *Anima*. A partir dele nascem outros gestos importantes na peça. É um gesto musical claro, com uma direcionalidade bem definida: o impulso se inicia no surdo, e sobe passando pela harpa, encontrando seu ápice na nota da flauta. É um impulso de base firme com um ponto focal claro. O movimento descendente que segue a fermata do ápice é rápido, como se a gravidade criasse uma aceleração negativa para a volta. Em vez de retornar ao seu ponto de origem, porém, o gesto se estabiliza numa região mediana da flauta, e assume uma finalização orientada para um plano horizontal (*Ibid.*, p. 127).

Aqui, então, podemos vislumbrar um exemplar de gesto musical, uma *sonoridade*, um *movimento* que *significa*, que impulsiona a composição e o próprio compositor para adiante. Possui um movimento claro, e perpassa vários instrumentos, o que reforça a ideia de que o gesto é uma *sonoridade*, não apenas *notas* ou *construções com simples parâmetros*. É uma apreensão *holística*, é um evento sonoro em sua totalidade. Ainda sobre este gesto, o autor prossegue:

O movimento ascendente é percussivo, como se impulsionado por pulos no surdo e na harpa. A culminância em um instrumento de sustentação provê a estrutura necessária que servirá de apoio para um retorno apenas parcial em termos de frequência. É um gesto em *forte* que decresce à medida que o som se esvai (*Ibid.*, p. 128).

Segundo Steuernagel, o termo *Evocações* se refere a reconfigurações de um gesto que aparecem antes ou depois do gesto original, e em um contexto diferente. Funcionam como citações do gesto original e ocorrem ao longo de toda a peça. Quando aparecem antes, apontam para o gesto principal antes que este ocorra em primeiro plano. Quando aparecem depois, remetem ao gesto principal, mas sem ofuscar o que estiver acontecendo em primeiro plano na música naquele momento. Já o termo *Fragmentos* de gestos indica gestos que não são considerados como tais, nascidos do risco de se descaracterizar um gesto através do processo de fragmentação, ou parametrização, que não respeite as relações entre os elementos formantes de um gesto. Quando um gesto é “quebrado” deste modo, sobram fragmentos deste gesto (*Ibid.*, p. 135).

Reconfiguração de A



Segundo o autor, esta reconfiguração nasce, principalmente, através da divisão de **A** em duas metades: uma ascendente e outra descendente. É uma reconfiguração bastante próxima do gesto original. A relação é preservada também em termos rítmicos. A modificação em relação à primeira aparição de **A** está no timbre – este gesto re-configurado aparece agora na harpa – e no contexto. (*Ibid.*, p. 136-137).

No entanto, notam-se diferenças mais profundas que as descritas pelo autor entre o gesto A e a Reconfiguração de A, como a duração do evento, a restrição de seu timbre, a diminuição de sua amplitude, etc. Mas estas são questões para serem abordadas e resolvidas ou justificadas no momento do memorial descritivo das composições constantes neste trabalho.

Por fim, no tocante aos procedimentos que envolvem mais gestos, destacamos, quanto à sobreposição gestual:

A sobreposição gestual é um procedimento que envolve dois ou mais gestos. O termo “sobreposição”, neste caso, descreve a técnica através da qual dois ou mais gestos são re-configurados verticalmente, um sobre o outro. Esta descrição abarca duas possibilidades. A primeira envolve a sobreposição de mais de um gesto em uma mesma voz da composição, resultando em uma reconfiguração que carrega em si traços característicos dos gestos originais. (...) A sobreposição pode ainda ocorrer de outro modo: em vez de se colocar um gesto sobre outro em uma mesma voz da instrumentação, pode-se optar por uma colocação em vozes diferentes. O resultado sonoro é de uma sobreposição, mesmo que na partitura, por estarem os gestos alocados em instrumentos distintos, cada um preserve suas características próprias sem interferência direta do outro (*Ibid.*, p. 153).

E, quanto ao seqüenciamento gestual:

Um gesto seqüenciado nasce da concatenação de dois ou mais gestos. A diferença para a sobreposição está na natureza vertical ou horizontal da montagem: enquanto na sobreposição a relação entre os gestos é de um sobre o outro – em outras palavras, uma relação de simultaneidade – no seqüenciamento os gestos são ligados horizontalmente, ou seja, um depois do outro (*Ibid.*, p. 154).

E, ainda:

Note-se também que gestos seqüenciais e sobrepostos podem ocorrer, e muitas vezes efetivamente aparecem, de maneira conjugada (*Ibid.*, p. 154).

Assim, pudemos reunir idéias e procedimentos composicionais que, além do mais, se relacionam com um pensamento gestual, de acordo com a *condução* ou *interação gestual*, que, juntamente com o conceito de *gesto* (*sonoridade* ou *movimento* que *significa*) em oposição ao *motivo* (*notas* ou *construção com simples parâmetros*), configuram nossa motivação estética.

4.2 - Acerca do motivo: gesto *versus* motivo

Após uma definição instrumental de gesto musical, considerando-o, para os propósitos deste trabalho, uma *sonoridade*, um *movimento* que *significa*, e, ainda, de demonstrar a intenção estética de usar este conceito de *gesto* em oposição ao *motivo*, o qual, em linhas gerais, definiu-se

como *notas* ou *construção com simples parâmetros*, cabe agora detalhar e aprofundar o que se entende por *motivo* sob a ótica do presente trabalho, confrontando-o com o conceito de *gesto*.

Segundo Schoenberg, em seu livro *Fundamentos da composição musical* (1996), “Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente (SCHOENBERG, 1996, p. 35).

De acordo com esta citação, os parâmetros constituintes de um motivo são o melódico e o rítmico, que ‘normalmente’ possuem uma harmonia inerente. Portanto, podemos dizer que: o parâmetro harmonia é relegado a segundo plano, já que ela é apenas inerente ao contorno motivico resultante dos parâmetros melodia e ritmo; que outros parâmetros, como o timbre, são excluídos do processo constitucional motivico; e que um processo composicional atrelado a um pensamento motivico tende a constituir uma *construção com simples parâmetros*, ou seja, uma construção que não leva em conta a idéia de *sonoridade*, de *movimento que significa*, de *gesto*. Entenda-se como *construção com simples parâmetros* aquela que não atenta para a percepção *holística* de um evento sonoro, na qual se percebe – além das notas, do ritmo e de sua harmonia inerente – um movimento sonoro, a condensação de uma sonoridade, um evento musical em sua totalidade, um movimento que perpassa instrumentos, que tem uma direcionalidade, que tem sua cor, seu timbre característico, enfim, um *movimento que significa*.

Outra característica do motivo, e de um processo compositivo baseado num pensamento motivico, a qual se pode confrontar com o *gesto* e o *pensamento gestual*, é a seguinte:

Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o “germe” da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum” (*Ibid.*, p. 35).

Um pensamento motivico pressupõe certa hierarquia, visto que ‘todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com o motivo básico’. Não se quer dizer que num processo composicional norteado por um pensamento gestual não haja hierarquia, mas, neste caso, as relações são muito mais livres e de caráter criativo, não uma ordem imposta. Um gesto pode ser mais importante que outro, pode até mesmo estar presente, em parte, noutro; porém, não há, de forma obrigatória, um gesto básico do qual todos os outros se gerem, que esteja presente em todos os outros.

Ainda segundo Schoenberg, o motivo aparece continuamente no curso de uma obra, ele é repetido; mas esta repetição poderia engendrar monotonia e por isso o motivo deve ser variado

(*Ibid.*, p. 35). A seguir, Schoenberg lista algumas maneiras de se variar um motivo, as quais podem servir para lidar com os gestos, porém, num outro contexto:

O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida. As *repetições literais* preservam todos os elementos e relações internas. Transposições a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuições e aumentações são repetições exatas se elas preservam rigorosamente os traços e as relações intervalares. As *repetições modificadas*, criadas através de variação, geram variedade e produzem novo material (formas-motivo) para utilização subsequente. Algumas variações são, entretanto, meras “variantes” locais e possuem pouca ou nenhuma influência sobre a continuidade do discurso. Convém recordar que a variação é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado. Todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações. Com frequência, aplicam-se muitos métodos de variação a vários elementos simultaneamente, mas tais mudanças não devem produzir uma forma-motivo muito distante do motivo básico. No curso de uma peça, uma forma-motivo pode ser mais profundamente desenvolvida através de variação sucessiva (*Ibid.*, p. 37).

Assim, como num processo compositivo norteado por um pensamento gestual não temos a necessidade de utilizar um gesto básico, do qual os demais decorram, as repetições gestuais são mais livres e de caráter criativo, bem como sua hierarquia. Entretanto, a possibilidade de variar gestos é importante. Já foram apresentadas, no sub-capítulo anterior, algumas possibilidades de variação gestual em Steuernagel e, adiante, nos memoriais descritivos das obras constantes neste trabalho, as mesmas serão pormenorizadas. Além disso, a não necessidade de utilizar um gesto básico do qual os demais decorram possibilita o uso de vários gestos, inclusive contrastantes, interagindo no decorrer da peça, até mesmo fundindo-se.

Muito embora esta obra de Schoenberg esteja direcionada estritamente à música tonal, muitas idéias são aplicáveis à música contemporânea:

Schoenberg estava convencido de que o estudante de composição devia dominar perfeitamente as técnicas e os métodos construtivos tradicionais e possuir um conhecimento amplo e íntimo da literatura musical, para que pudesse resolver as grandes dificuldades da música contemporânea. Neste livro há pouca referência a música posterior a 1900, embora o estudante seja encorajado a fazer uso de todos os recursos disponíveis daquela época. Os princípios aqui utilizados são perfeitamente aplicáveis a uma grande variedade de estilos musicais e, igualmente, aos materiais da música contemporânea, visto que determinadas essências estéticas, tais como, clareza na afirmação, contraste, repetição, equilíbrio, variação, elaboração, proporção, conexão, transição, são aplicáveis a qualquer espécie de idioma ou sintaxe musical (STRANG, Prefácio à edição inglesa, *apud. Ibid.*, p. 18).

Contudo, para os propósitos deste trabalho, decidiu-se por opor o conceito de *gesto* ao de *motivo*, por motivação estética.

Sobre este livro de Schoenberg, Souza, autor já citado quando da definição de gesto musical, escreve:

Em *Fundamentos da Composição Musical* (SCHOENBERG, 1996), o compositor dá ênfase à elaboração motivica na construção do discurso tonal, tomando exemplos principalmente das sonatas de Beethoven. (...) Motivo como um conjunto ordenado de relações intervalares (intervalos de altura, duração, dinâmica e assim por diante) (SOUZA, 2004, p. 116).

Ainda que no presente trabalho não se intente excluir características da música tonal no processo composicional, o mesmo leva em consideração a música 'posterior a 1900', ou seja, as técnicas composicionais desenvolvidas e utilizadas nos séculos XX e XXI: a música contemporânea. E esta decisão espelha-se, primeiramente, na motivação estética deste trabalho, que é o pensamento gestual. Portanto, a oposição do *gesto* ao *motivo* engendra, por consequência, certa oposição ao tonalismo, pois a construção e a elaboração composicional estão norteadas pelo *gesto*, não pelo *motivo*.

De acordo com Souza, a partir de sua definição de *gesto*, "o gesto musical (...) aparece como responsável pela articulação e coesão das idéias musicais, revelando a intencionalidade do agente por meio da percepção de um projeto de conjunto que imprime direcionalidade ao discurso musical (*Ibid.*, p. 154). Dessa forma, o 'discurso musical', no presente trabalho, está baseado no *gesto*, na *sonoridade*, no *movimento* que *significa*, e não no *motivo*, nas *notas*, na *construção por simples parâmetros*. A articulação e a coesão musicais são responsabilidades do *gesto* de Souza, não do *motivo* de Schoenberg.

4.3 - Transferência dos elementos folclóricos para a música contemporânea

A música contemporânea vem sendo marcada pela exploração de possibilidades composicionais, pelas quais se abrem ao compositor inúmeras possibilidades de criação e de utilização, combinação e/ou transformação de materiais. Contemporaneamente já não existe uma 'prática comum' de técnicas e métodos composicionais, como existiu em séculos passados. Sobre o assunto, em seu artigo "O Ensino da Composição Musical na Era do Ecletismo", Cunha escreve:

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a criação musical no ocidente estava fundamentada na 'common practice'. Todos os compositores praticavam um único sistema musical fundamentado na harmonia tonal, contraponto tonal, formas discursivas, utilizando os mesmos meios, voz e instrumentos acústicos. A música do século XX passou pelas mais radicais transformações marcadas por: prática de diversos sistemas musicais e múltiplos princípios de organização; enriquecimento ilimitado do material sonoro; influências estéticas, e técnicas de outras culturas musicais não-europeias (CUNHA, 1999, p. 2).

O presente trabalho se insere nesta busca de materiais, incluindo-se aqui os materiais inerentes ao fazer musical gaúcho.

Nas palavras do compositor gaúcho Luiz Cosme, que utilizou elementos gauchescos em sua obra, encontramos uma síntese de como deve proceder um compositor no que se refere às técnicas composicionais:

O compositor deve estar familiarizado com todas as Escolas da música, desenvolver a riqueza de sua fantasia e idéias, empenhando-se, constantemente, em renovar os meios de expressão, pois todas as diferentes fases, através das quais a técnica passou ou passa, devem enriquecer a nossa atual linguagem musical. Enquanto cada Escola de composição escolhe seu sistema próprio, o compositor individual pode fundir diversas técnicas em um todo consistente, desenvolvendo os novos princípios de seus conceitos, na expressão de suas idéias musicais e convicções estéticas (COSME, *Música e tempo*, 1952, p. 41).

Portanto, um compositor contemporâneo está 'livre' para decidir seus caminhos. Novamente segundo Cunha, o compositor atual vê à sua frente um tempo propício para "enriquecer suas possibilidades de criação e interesses individuais através de atitudes integradoras e paradoxais conscientes" e, que para tanto, o mesmo deve preocupar-se com "a definição dos limites para o seu trabalho, envolvendo duas questões principais: o que fazer, e como fazer" (CUNHA, 1999, p. 4).

No presente trabalho, o 'o que fazer' é a criação de uma composição para um grupo de câmara (piano/viola/violoncelo), explorando os materiais dos gêneros musicais gaúchos, e o 'como fazer' se relaciona com o nosso próprio processo criativo, com as nossas motivações estéticas, e com as técnicas composicionais que estudamos e utilizamos, mas também com nossos objetivos, que não se referem a uma simples re-elaboração do folclore, ou a uma simples devolução ao povo daquilo que já lhe pertencia, numa abordagem *naïf*, nem a uma simples colagem de materiais, mas, sim, à submissão destes materiais a um conjunto de técnicas contemporâneas e a uma obra de arte.

Corroborando as idéias de Cunha, Iazzetta escreve, em seu artigo "O que é a Música (Hoje)", que "o trabalho de cada compositor, ou mesmo cada obra desse compositor, passa a se constituir, no século XX, como terreno para a exploração e ampliação das gramáticas musicais existentes" (IAZZETTA, 2001, p. 2).

Os gêneros musicais gaúchos possuem inúmeros materiais com potencial artístico muito característico, resultante de sua imersão no fazer musical daquele povo, e que se emprestam genuinamente como possibilidades criativas contemporâneas, desde que tratados com as técnicas composicionais adequadas, para não cairmos numa simples releitura do folclore ou do fazer

musical regional, mas, sim, torná-las (estas possibilidades) novo elemento integrante de um processo criativo.

Sobre a busca por novas maneiras de compor, Nketia, em seu artigo "*Developing Contemporary Idioms out of Traditional Music*", é categórico: "A busca por novos idiomas musicais ou novas maneiras de fazer música é uma das maiores preocupações do nosso mundo musical contemporâneo..." (NKETIA, 1982, p. 81). Neste artigo, o autor propõe abordar a música contemporânea como um fenômeno cultural, e ver este processo criativo a partir de um ponto de vista etnomusicológico, no sentido de estudo da música de um povo.

O autor apresenta três maneiras que, segundo ele, são capazes de promover a mudança musical, ou seja, de transformar a música tradicional em música contemporânea desenvolvida a partir da música tradicional: as técnicas de reversão (*reversal techniques*), as técnicas sincréticas (*syncretic techniques*) e as técnicas de re-interpretação (*techniques of re-interpretation*).

As *técnicas de reversão* consistem no retorno a procedimentos musicais tonais, porém usando a lógica reversível como base para maior combinação de sons e ritmos em pontos cruciais de estresse ou tensão, por exemplo, mas geralmente evitando o retorno para uma tonalidade ou tônica. As *técnicas sincréticas*, por sua vez, têm a tradição como um recurso, e usam a combinação de diferentes formas de discurso ou prática ou a fusão entre duas ou mais diferentes formas de inflexão, ou seja, um retorno à tradição para buscar idéias criativas, fontes de som, temas e procedimentos que possam ser usados para expandir seus modos de expressão, enfim, uma busca por novas experiências musicais que alargam os ouvidos de um compositor ou ampliam sua imaginação e conhecimento de conceitos musicais que ele ainda não tem inerentes a si. Já as *técnicas de re-interpretação* são aquelas que possibilitam um compositor ficar dentro de sua cultura e dar relevância contemporânea para esta tradição musical, atingindo isto trabalhando novas integrações de elementos musicais, os re-ordenando ou re-combinando, através de técnicas composicionais contemporâneas.

Portanto, o nosso trabalho se adéqua exatamente às *técnicas de re-interpretação* mencionadas por Nketia, visto que estamos inseridos na cultura musical tradicional gaúcha e objetivamos dar relevância contemporânea a esta tradição, trabalhando os materiais musicais inerentes a ela através de técnicas composicionais contemporâneas diversas, que consideramos adequadas.

Algumas outras questões levantadas por Nketia, relacionadas com a música contemporânea no ‘terceiro mundo’, são: os complexos problemas que provêm da música em relação à mudança social, referindo-se aos problemas que se originaram nestas sociedades colonizadas em razão de anos de transculturação impostos pelos colonizadores; a educação e o treinamento de compositores contemporâneos, para que sejam estimulados a combinar teoria musical, composição e etnomusicologia em seu processo criativo; a realização de um distintivo foco cultural e individualidade em compositores contemporâneos, para que eles tenham em mente que a música é um fenômeno cultural e que cada cultura tem áreas específicas ou focos estruturais; e a necessidade de manter um relacionamento estreito entre os musicistas e o seu público musical, evitando o extremismo do conceito de “arte pela arte, apenas”.

Assim, de acordo com as palavras de Nketia, procuramos proceder com o material recolhido: com comprometimento com a cultura regional; com o devido foco etnomusicológico, em coesão com a composição contemporânea; com foco na individualidade da música regional, dando ênfase às suas características peculiares; e também levando em consideração uma estreita relação com o nosso público, visto que a composição resultante deste processo criativo – bem como a pesquisa, transcrição e análise dos materiais musicais gaúchos – tem como objetivo valorizar e difundir materiais peculiares da música folclórica gaúcha e suas possibilidades criativas em relação à música brasileira/contemporânea.

A música constrói territórios imaginários, isto é, o dado estético é regional, denota sua região. Elementos gauchescos denotam o fazer musical do estado do Rio Grande do Sul, são elementos regionais. No entanto, estes não representam o gaúcho, por exemplo, para um ouvinte de uma cultura distante, como um russo. Um brasileiro até pode reconhecer um determinado material gauchesco, mas um russo, não. Porém, não é este o propósito deste trabalho, ou seja, o de representar a música gauchesca num outro ambiente. O regionalismo pode vir a ser música universal, música para ser ouvida por pessoas de qualquer cultura. A música de concerto é obra de arte, e música artística pretende ser ouvida por pessoas de várias regiões. Assim nos esforçamos metodologicamente, na direção de fazer música artística, baseada em elementos gauchescos, mas com o objetivo de dar relevância contemporânea a esta tradição musical, utilizando o material obtido do fazer musical gaúcho de modo a torná-lo universal, isto é,

intentando fazê-lo parte integrante de uma obra de arte que pretende ser ouvida como tal por pessoas de qualquer região.

Rinascita

Score

Danilo Kuhn

A 120 bpm

The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Clarinet in Bb, Viola, Piano, Electric Bass, Flute (Fl.), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The tempo is 120 bpm. The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

Flute: Rests throughout the first system.

Clarinet in Bb: Rests throughout the first system.

Viola: *bem vibrato*, *p*, *mf*, *p*, *f*.

Piano: *p*, *p*, *f*, *f*.

Electric Bass: Rests throughout the first system.

Fl. (Flute): *mp*, *frul* (flute), *mp*.

Bb Cl. (Clarinet in Bb): *mp*, *frul* (flute), *mp*.

Vla. (Viola): *mf*.

Pno. (Piano): *mf*, *p*.

E.B. (Electric Bass): *mp*.

Rinascita

2
9

Fl.

B \flat Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

mp

frul

B

13

Fl.

B \flat Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

mf

f

p

mp

f

Rinascita

3

17

Fl. *mp* frul

B \flat Cl. *mp* frul

Vla. *mf*

Pno. *mp* *mf* *f* *p*

E.B. *mp*

21

Fl. *mp* frul

B \flat Cl. *mp* frul

Vla. *mp*

Pno. *mp* *p* *mp*

E.B. *mp*

Rinascita

4

26

Fl.

frul -----,

B♭ Cl.

frul -----,

mf

Vla.

26

mf

soltar arco e arpear com os dedos

Pno.

26 8

p

E.B.

26

C

31

Fl.

B♭ Cl.

mf

Vla.

31

f

a=anular m=médio
i=indicador p=polegar

x=percutir as cordas com o dorso dos dedos

>ami >ami >

Pno.

31 8

tanger as cordas do piano / glissando lento

mp *arco.*

E.B.

31

mp

35

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

mf

f

f

mp

glissando lento

8^{va}

39

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

f

f

mp

retomar arco

8^{va}

6 D Rinascita

43

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Vla. *f*

Pno. *mp*

E.B. *mp*

col legno arco sul ponticello

8^{va}

47

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Vla. *f*

Pno. *mp*

E.B. *mp*

col legno arco sul ponticello

glissando lento

8^{va}

Rinascita

7

51

Fl.

B♭ Cl.

col legno arco sul ponticello

Vla.

f

Pno.

glissando lento

mp

8^{va}

tocar normalmente...

E.B.

55

Fl.

B♭ Cl.

arco tocar atrás do cavalete, sobre a seda da corda

Vla.

mp

Pno.

mf

E.B.

8 E 40 bpm Rinascita

59

Fl. *f* *f* *p*

B♭ Cl. *f* *p* *mp*

Vla. *f* *mp* arco glissando lento

Pno. *f* *mp* *mp*

E.B. *f* *mp*

64

Fl. *f*

B♭ Cl. *p* *mf*

Vla. glissando lento *mp*

Pno.

E.B.

66 *Rinascita*

Fl. *mf* 6 *f* 3 9

B♭ Cl. *mp*

Vla.

Pno.

E.B.

68 *glissando lento*

Fl. *mf* 3 3 3 3 3 3 3 3

B♭ Cl. *mp* 6 3 3 3 3 3 3 3

Vla. *mp*

Pno.

E.B.

120

F

78

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

pizz.

arco col legno

f

mf

f

mp

mf

83

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

rit.

mp

rit.

mp

ff

ff

mf

f

rit.

ff

rit.

mp

✱

Memorial descritivo: *Rinascita* (composição de ensaio)

O nome da peça, *Rinascita*, deve-se ao fato de que se trata de minha primeira obra de caráter contemporâneo, ou seja, música de arte para concerto que leva em consideração, principalmente, o que foi produzido na música erudita dos séculos XX e XXI. *Rinascita* é um termo italiano que significa *renascença*, o que faz referência ao meu renascimento como compositor ante a música contemporânea, inexplorada por mim até então. Esta composição, no presente trabalho, se configura como uma *composição de ensaio*, visto que em seu processo compositivo pudemos experimentar as idéias até aqui expostas, visando um aprimoramento das mesmas, para após nos debruçarmos de maneira mais madura sobre a composição principal deste trabalho.

Rinascita foi-me encomendada pelo professor Maurício Dottori, para ser tocada pelo grupo de música contemporânea *Nova Camerata*, que ele dirige, num concerto em Curitiba/PR. O convite foi feito em agosto de 2008, e o concerto no qual seria apresentada a peça aconteceria em julho de 2009.

Antes mesmo de eu receber tal convite, já vinha esboçando a idéia desta composição, com fim de estudo, estritamente. Quando recebi o convite, já havia esboçado o pano de fundo harmônico e a idéia gestual da melodia da composição, ainda escrita apenas para piano:

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 14, 18, 23, and 27 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Figura 121: Trecho do esboço de *Rinascita*, para piano (c. 1-30).

A forma da composição manteve-se desde seu esboço, bem como seu pano de fundo harmônico e a idéia gestual da melodia, exceto a primeira intenção de repetição da *parte A* variada, a qual se mostrou inapropriada. Portanto, *Rinascita* é uma peça curta que consiste basicamente em uma *parte A*, constituída pelos períodos *a* (antecedente), *a'* (conseqüente), *b* (antecedente) e *b'* (conseqüente); e em uma *parte B*, lenta e contrastante, seguida de uma pequena *coda*:

Plano formal de <i>Rinascita</i>		
<i>Parte A</i>	<i>Parte B</i>	<i>Coda</i>
período <i>a</i> (antecedente) – c. 1-13	contrastante – c. 61-78	pequena coda – c. 79-87
período <i>a'</i> (conseqüente) – c. 13-30		
período <i>b</i> (antecedente) – c. 31-42		
período <i>b'</i> (conseqüente) – c. 43-60		

Figura 122: Plano formal de *Rinascita*.

O pano de fundo harmônico original foi mantido até a versão final da peça, ainda que tenha sofrido várias transformações do ponto de vista da execução instrumental, pois, se inicialmente era reservado somente à mão esquerda do piano de maneira elementar, em acordes de 'acompanhamento' e os efeitos disto na linha melódica, na versão final é distribuído entre os instrumentos, com efeitos gestuais e de ataque no piano, elaboração da mão direita, etc. Este pano de fundo harmônico foi o primeiro elemento a ser pensado e esboçado. Na primeira metade da *parte A*, durante os períodos *a* e *a'*, trata-se da condução de três vozes, de maneira alternada, partindo da eleição de certos intervalos, geralmente formando acordes dissonantes:



Figura 123: Pano de fundo harmônico da primeira metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 1-30).

Na segunda metade da *parte A*, durante os períodos *b* e *b'*, o pano de fundo harmônico se trata da condução de duas vozes, partindo do intervalo de segunda menor, ampliando-se gradativamente, e culminando em *cluster*:

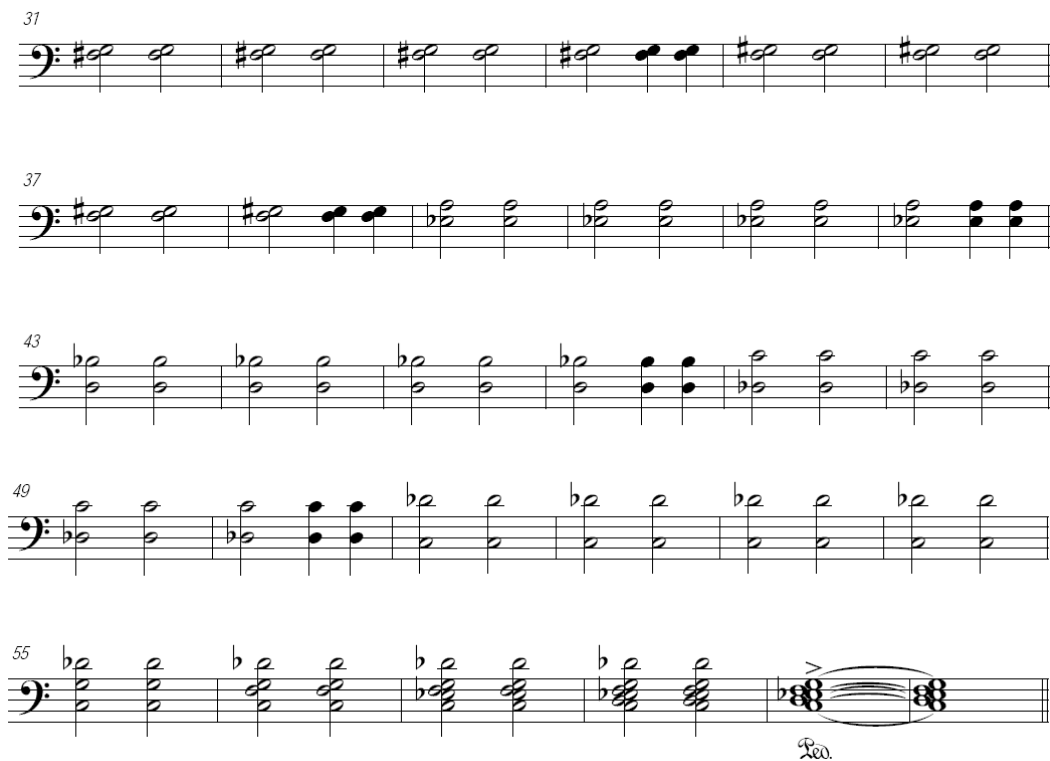


Figura 124: Pano de fundo harmônico da segunda metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 31-60).

Na *parte B*, o pano de fundo harmônico baseia-se em acordes formados por quatro quintas consecutivas a serem tocadas uma após a outra, formando cada acorde através do prolongamento das mesmas pelo pedal do piano que, nesta parte, fica preso o tempo todo, misturando também os acordes uns aos outros:



Figura 125: Pano de fundo harmônico da *parte B* de *Rinascita* (c. 61-78).

O pano de fundo harmônico da *coda* é formado por *clusters*, e nesta parte o pedal do piano ainda está pressionado, misturando seus sons:

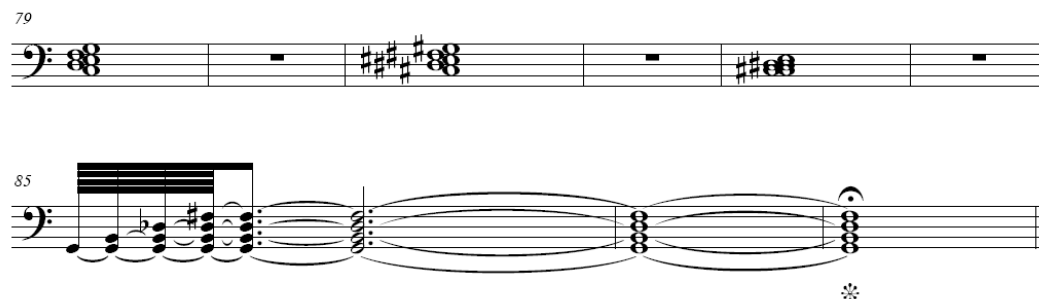


Figura 126: Pano de fundo harmônico da *coda* de *Rinascita* (c. 79-87).

Paralelamente ao esboço do pano de fundo harmônico, deu-se início ao esboço da linha melódica e sua idéia gestual, a partir de decisões referentes ou não à utilização de materiais gauchescos. Como a idéia rítmica do esboço do pano de fundo harmônico estava baseada num compasso binário, dois por dois – de ascendência quaternária, portanto –, decidi compor a linha melódica baseada num compasso ternário, característico do gênero musical gaúcho *chamamé* (provocando, assim, um deslocamento entre a linha melódica e o ‘acompanhamento’), além de utilizar, preferencialmente, e de maneira direta ou desenvolvida, elementos característicos deste gênero. Já a escolha das notas usadas na melodia deu-se pela decisão de utilizar notas que não faziam parte da harmonia naquele compasso, a fim de completá-la, agregando mais notas à harmonia pré-estabelecida.

Resolvi, então, desenvolver este esboço, transcrevendo-o para a formação do grupo *Nova Camerata*, que consistia em um piano, uma viola, um contrabaixo, uma flauta transversa e um clarinete em si bemol. Os resultados mais imediatos desta foram a subdivisão da linha melódica entre os instrumentos, deixando a cargo do piano a condução harmônica:

Rinascita

Score

Danilo Kuhn

The image displays a musical score for the piece 'Rinascita' by Danilo Kuhn. The score is arranged for a chamber ensemble consisting of Flute, Clarinet in Bb, Viola, Piano, and Electric Bass. The notation is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the Flute and Clarinet in Bb staves with rests, while the Viola, Piano, and Electric Bass staves have active notation. The second system continues the notation for all instruments, with the Flute and Clarinet in Bb staves showing more complex melodic lines. The Piano part features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The Electric Bass part is marked with a dynamic of *mp* and includes a long note with a fermata.

Figura 127: Trecho de *Rinascita* transcrita para a formação da *Nova Camerata* (c. 1-7)

Nesta transcrição, para além da subdivisão melódica, muitos outros fatores foram levados em consideração, principalmente após o estudo mais aprofundado – pois já havia sido realizado

um estudo prévio, anterior ainda à composição do esboço – do livro de técnicas composicionais contemporâneas de Vincent Persichetti, *Armonia del Siglo XX*, referencial teórico e inspiração maior do processo composicional desta peça. Este processo será detalhado em seguida.

Após a transcrição do então esboço para piano, juntamente com a composição de elementos que surgiram em virtude desta transcrição, iniciou-se um período de reflexão e de continuidade de estudo, visto que o resultado ainda era insatisfatório. Neste momento, a peça era apenas o esboço transcrito para o grupo, ainda que mais elaborado. A partir desta etapa, reuniões foram feitas com o professor orientador, as quais foram de grande valia. *Rinascita* também foi por mim trabalhada durante a disciplina *Seminário Avançado em Composição II*, integrante do mestrado em Teoria e Criação da UFPR, como trabalho composicional final da disciplina. Assim, idéias foram surgindo e/ou sendo aperfeiçoadas, constituindo várias etapas do processo composicional.

Desta transcrição, os principais pontos negativos eram:

- a) a escrita excessiva em uníssono das partes da flauta e do clarinete, visto que numa formação reduzida, um quinteto, a escrita em uníssono muitas vezes tende a 'gastar' as notas de um instrumento, pois poderia estar tocando algo diferente;
- b) a mão esquerda do piano estava estática, apenas com função harmônica, e deveria ser incrementada, movimentada, a fim de, por exemplo, antecipar ou prenunciar mudanças rítmicas na melodia principal;
- c) não estava detalhada a articulação para a flauta e o clarinete;
- d) a parte do piano não estava adequada, era pouco pianística, especialmente na *parte A*;
- e) muitas notas longas escritas para a flauta e o clarinete, com pouco movimento;
- f) escrita para o clarinete não adequada, o melhor seria escrever sem armadura de clave, na altura real, pois um clarinetista geralmente acostuma-se a ler transpondo automaticamente;
- g) o contrabaixo estava escrito erroneamente, sem considerar que o mesmo é um instrumento transpositor de oitava.

No entanto, a melodia para a viola e sua articulação já estavam bem trabalhadas, o piano estava razoável na segunda parte da peça, e a idéia melódica já estava madura, bem desenvolvida.

Surgiram, ainda, as seguintes idéias:

- a) além de antecipar, também reciclar elementos anteriores, dando-lhes outro valor;
- b) dar apoio às acentuações com outros instrumentos para dar mais expressividade;
- c) acrescentar gestos de outros gêneros musicais gauchescos, visto que até então havia apenas gestos do *chamamé*;
- d) escrever mais para flauta, clarinete e viola, principalmente na segunda metade da *parte A* e na *parte B*.

Após a incorporação destas considerações e idéias à composição, o resultado ainda não era satisfatório. Apesar da peça ter melhorado muito, principalmente quanto às antecipações e reciclagens de elementos, da rítmica da flauta e do clarinete, e das acentuações, havia outros pontos negativos a considerar:

- a) os gestos do *chamamé* ainda não tinham muita ênfase, poderia usar a mão esquerda do piano para fazer isso, tornando a parte do piano mais movimentada e interessante;
- b) ainda havia resquícios de 'acompanhamento', o que não soava bem e destoava do restante da obra;
- c) o piano tocava do início ao fim da peça, o que poderia ser melhorado, equilibrando a peça coloristicamente;
- d) o gesto do *chamamé* ainda não estava bem elaborado, pensado, e poderia ser utilizado de melhor forma, mais abrangentemente, preenchendo a harmonia, com pequenas intervenções;

- e) havia vários acordes sustentados por muito tempo, que poderiam ser substituídos por pequenas frases ou gestos com notas dos acordes vigentes, o que já bastaria para se fazer captar a harmonia, e de maneira mais interessante;
- f) articulações e dinâmicas ainda não estavam bem detalhadas.

Considerados os pontos anteriores, agora a peça começava a definir-se. Porém, ainda havia muito a ser percorrido até sua conclusão. Outras questões surgiram:

- a) a melodia estava muito 'diatônica', o que a tornava restrita, e se poderia 'jogar' com as oitavas, oitavando abaixo ou acima determinadas notas para tornar a melodia ampla e especial;
- b) para tanto, se deveria escolher corretamente quais notas oitavar, a fim de provocar a sensação de unidade na peça, tratando as notas oitavadas como integrantes de 'acordes motivicos', que se desenvolvem durante a peça, amarrando-a;
- c) a notação para a viola e para o piano ainda não estava totalmente adequada;
- d) as dinâmicas ainda tinham problemas de escrita.

Após estes retoques, ainda surgiram as seguintes questões:

- a) poderia surgir uma parte colorística para a flauta e o clarinete, com notas rápidas, durante a *parte B*, onde os sopros encontravam-se em silêncio, o que acrescentaria interesse e brilho a esta parte e à peça;
- b) pormenorizar ainda mais as dinâmicas;
- c) subir a parte do piano em uma oitava em alguns trechos, para não 'competir' com a viola;
- d) reforçar as notas da mão esquerda do piano, dobrando-as no contrabaixo, a fim de dar sustentação às notas graves, *na parte B*;

e) evitar o movimento por quartas paralelas entre a flauta e o clarinete na *coda*;

f) além de deixar decantar um pouco a peça, madurar as idéias.

Assim, após a composição da parte colorística para os sopros na parte B, a qual foi inspirada no canto do *quero-quero*, pássaro característico do Rio Grande do Sul, e a incorporação das demais questões, a peça decantou por alguns dias, recebeu alguns ajustes e, em seguida, foram enviadas ao professor Maurício Dottori, diretor do grupo *Nova Camerata*, de Curitiba/PR, as partes de *Rinascita*, para que se desse início aos ensaios. *Rinascita* teve sua estréia³ nos dias 8 e 9 de julho de 2009, no espaço cultural Capela Santa Maria, em Curitiba/PR, tocada pelo grupo de música de câmara *Nova Camerata*, sob o enunciado *Série Música de Câmara – Música Paranaense do Século XXI*. No programa⁴ figuravam também os compositores Maurício Dottori, Fernando Riederer, Indionei Rodrigues, Márcio Steuernagel, Sólon Mendes e Guilherme Tavares.

Após a conclusão da composição e sua estréia, alguns aspectos restaram para reflexão. O fato de se tratar de uma peça curta devia-se a que, quando recebi o convite para compô-la, assim me foi me pedido; deveria ser uma peça curta por necessidade do programa. Além disso, enquanto a composição amadurecia, ao longo do processo composicional, eu sentia a necessidade de encerrar a peça naquele determinado ponto, tendo em mente que a concisão da mesma era uma virtude, e que a densidade que *Rinascita* exprimia era suficiente para, em cerca de quatro minutos, cumprir seu papel estético. Já a tendência da peça de utilizar registros médios ou graves dos instrumentos trata-se de uma preferência estética minha, mas dá-se também em referência ao comportamento do *gaúcho*, geralmente sério e sóbrio; ainda que em várias ocasiões os agudos sejam explorados, esta crítica foi feita à peça e é pertinente, porém de ordem estética. Outra crítica construtiva feita à *Rinascita* foi em relação ao cromatismo proeminente; porém, apesar de ter sido tratado com certo exagero por mim, o cromatismo é um elemento presente na música folclórica gaúcha, ainda que em raras ocasiões, geralmente em singelas modulações para tonalidades vizinhas à tônica; mas, mais do que isto, o cromatismo foi pensado para a peça como um gesto melódico, como uma inflexão, que não é exatamente um cromatismo melódico, e sim, um *cromatismo rítmico*⁵, ou seja, uma maneira de dar *inflexão* ao ritmo, que tem razões gestuais abrigadas nos gestos do *chamamé* e também de outros gêneros gauchescos. E, por fim, uma última

³ Em anexo, CD com a gravação em áudio da apresentação (ANEXO 1).

⁴ Em anexo, o programa do concerto (ANEXO 2).

⁵ Este assunto será mais detalhado mais adiante, no item 6.3.1.

crítica construtiva feita à *Rinascita* foi quanto a não fragmentação da melodia, a qual poderia ser distribuída mais ativamente entre os instrumentos, ainda que as linhas melódicas dos demais instrumentos sempre venham a completar o gesto melódico vigente.

6.1 - Dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos

Visto que, mais adiante, ainda neste capítulo, será abordada a utilização do material gauchesco quanto ao gesto e quanto ao motivo, bem como as técnicas composicionais estudadas, neste sub-capítulo tratar-se-á estritamente dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos os quais não estejam ligados ao gesto, ao motivo, e às técnicas composicionais estudadas.

De maneira geral, a música gaúcha tem como principal característica as acentuações em tempos fracos. Procurou-se, nesta peça, utilizar amplamente este recurso, a fim de promover uma atmosfera gauchesca, porém, contemporânea, ou seja, utilizar, de maneira complexa e sob os auspícios das técnicas composicionais contemporâneas estudadas, as acentuações, sem deixar de lado sua inspiração gauchesca. Apesar de ser uma peça curta, *Rinascita* torna-se densa em virtude do emaranhado de acentuações, ora reforçadas, ora não, que se desenrola durante os cerca de quatro minutos de música.

Decidiu-se privilegiar relações interválicas e harmônicas dissonantes e tensas pelo caráter tenso e inquieto do gaúcho, muitas vezes portador de um ar contestador, que cisma de tudo.

Apesar de alguns tradicionalistas resistirem o fato de o *chamamé* já estar aculturado no Rio Grande do Sul⁶, este é um gênero que muito bem representa este estado, pois estreita seus laços com os povos vizinhos e mescla ares de alegria e de nostalgia sob uma atmosfera vibrante, além de suas acentuações potenciais, muito peculiares. Assim, escolheu-se o *chamamé* como o gênero-base desta peça, ainda que elementos da *milonga arrabaleira*, uma variante da *milonga* e bastante contrastante com o *chamamé*, estejam também presente, mas de maneira mais pontual.

Muitas das idéias melódicas embutidas em *Rinascita* são de motivação estritamente criativa gauchesca. Alguns fragmentos melódicos são usuais no gênero *chamamé*, ainda que num contexto tonal no tocante às alturas:

⁶ O principal e mais antigo festival de música nativista, a Califórnia da Canção, até hoje não aceita *chamamés*.



Figura 128: Fragmentos melódicos usuais no *chamamé* em *Rinascita* (c. 1-30).

Os *staccati* também são recursos usuais nos gêneros gauchescos, para além do *chamamé*. Aparecem principalmente na parte colorística para o clarinete e a flauta, na *parte B*, onde estão estritamente relacionados com o que chamei de *citação ornitológica*. Como está mais intimamente ligada à questão do gesto, na oportunidade detalharei esta questão, mas adianto que se trata de citação ao canto *quero-quero*, pássaro característico do Rio Grande do Sul:



Figura 129: *Staccati* em *Rinascita* (c. 59-62).

Outro elemento mais intimamente ligado ao gesto, mas também de inspiração gauchesca é o *glissando*. Quando executados pela viola, também na *parte B*, que é de caráter contrastante à *parte A* e em andamento mais lento, os *glissandi* dão um ambiente mais nostálgico ainda à parte onde se ouve o canto do *quero-quero*, pois soa quase como um *portamento*, ou seja, como alguém suspirando, numa inflexão reflexiva, bucólica, que se associa ao canto do *quero-quero* numa paisagem rural gauchesca, pensativa:

The image displays a musical score for the piece *Rinascita*, measures 65-67. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon/Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.). The Viola part is the central focus, featuring a *glissando lento* (slow glissando) marked with a wavy line and a decrescendo hairpin, starting at measure 65 and ending in measure 67. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano). The Flute and Bassoon/Clarinet parts play a rhythmic melody with triplets and slurs. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands. The Double Bass part is mostly silent, indicated by whole rests.

Figura 130: *Glissandi* em *Rinascita* (c. 65-67)

Os *glissandi* também estão presentes na segunda metade da *parte A*, no piano com pedal de sustentação, o que acrescenta contraste ao movimento rápido e paralelo do clarinete e da flauta e também ao acompanhamento ágil do contrabaixo:

Figura 131: *Glissandi em Rinascita* (c. 47-50)

O *cromatismo rítmico*, ou seja, uma maneira de dar inflexão ao ritmo, já mencionado, também encontra seu abrigo junto ao gesto, mas também tem sua raiz no regionalismo gauchesco, pois provém do jeito de tocar ou cantar do gaúcho, impulsionando a melodia em certos trechos, em busca de uma ruralidade, de tornar a música campeira, de galpão.

Da *milonga arrabaleira*, destacamos o contrabaixo na segunda metade da *parte A*, que se baseia na rítmica deste gênero⁷, e as tercinas da *citação ornitológica*⁸.

A relativa diatonicidade da melodia principal também provém da música gauchesca, visto que esta está baseada estritamente no tonalismo, na simplicidade dos instrumentos e instrumentistas e na singeleza das melodias, que poucas vezes transgridem uma oitava.

Assim, os elementos gauchescos, além de propiciarem gestos, motivos e utilização de técnicas composicionais contemporâneas, me sugeriram caminhos criativos, me inspiram de diversas maneiras, agregando à peça valores sensíveis, referentes e pertinentes à música gauchesca, mas também à cultura gaúcha, na qual estou inserido e não intento renegá-la ou oprimi-la.

⁷ Ver c. 31-60, páginas 114-118.

⁸ Ver c. 60-75, páginas 118-120.

6.2 - Das técnicas composicionais estudadas

Aqui, é importante destacar que o estudo do livro de Persichetti serviu-me como base, sim, pois foram aplicados à composição da peça vários procedimentos demonstrados pelo livro. Desde o estudo preliminar do livro – que antecedeu o esboço de *Rinascita* –, durante a primeira transcrição da peça – à qual se acrescenta também muito de composição, pois vários elementos foram agregados, transformados, etc. –, e também no decorrer das demais etapas do processo composicional, os procedimentos demonstrados por Persichetti começaram a fazer parte da minha intuição, diga-se assim. Em nenhum momento recorri diretamente ao livro para compor. A inspiração que o estudo do livro gerou espelha-se na peça, e não recortes daquele. No entanto, numa análise posterior, encontra-se na composição, de maneira clara, onde esta inspiração espelhou-se. São ecos de Persichetti em *Rinascita*.

Apesar do título, *Armonía del Siglo XX* não é um livro estritamente sobre harmonia, e sim, um verdadeiro compêndio de técnicas composicionais e procedimentos criativos utilizados durante o século XX pelos mais importantes compositores. Além de fornecer exemplos da literatura musical, Persichetti demonstra, em exemplos de sua criação, o resultado musical da aplicação do assunto que está sendo tratado. Como resume o próprio Persichetti, “o livro é sobre e para a criatividade; representa possibilidades musicais para estimular o pensamento criativo musical” (PERSICHETTI, 1985, p. 6).

Pessoalmente, considero o livro de Persichetti libertador, pois para quem ainda encontrava-se preso às normas da tonalidade, por exemplo, o estudo de *Armonía del Siglo XX* possibilita e incita a experimentação das mais variadas possibilidades musicais sem receio. É um livro encorajador e inspirador. Ao passo que sugere uma possibilidade, o autor comenta o resultado, demonstra-o, comprova-o, estimulando, assim, a criatividade composicional.

6.2.1 - Quanto à harmonia

Desde o início, Persichetti trata de romper possíveis paradigmas ou receios composicionais. Quanto à harmonia, logo no prólogo, escreve:

A criatividade harmônica depende da relação de acorde com acorde em um contexto particular; qualquer acorde pode mover-se a qualquer outro, e aparentemente se pode combinar técnicas opostas sob certas condições formais e dramáticas. Nas deduções teóricas se põe ênfase nas idéias criativas e na estimulação compositiva (*Ibid.*, p.6).

Assim foi composto o pano de fundo harmônico de *Rinascita*, independente de uma tonalidade ou uma escala pré-definida. Na primeira metade da *parte A*, a condução de três vozes alternadas enfatizando acordes dissonantes; na segunda metade da *parte A*, a condução de duas vozes partindo do intervalo de segunda menor e ampliando-se gradativamente para culminar em *cluster*. Na *parte B*, os acordes formados por quatro quintas consecutivas a serem tocadas uma após a outra, formando cada acorde através do prolongamento das notas pelo pedal do piano que, nesta parte, fica preso o tempo todo, misturando os acordes; e na *coda*, os acordes formados por *clusters*, e ainda a mistura dos mesmos provocada pelo pedal de sustentação do piano, que ainda está pressionado nesta parte e assim permanece até o final da peça⁹.

Persichetti disponibiliza uma classificação dos intervalos harmônicos. Segundo o autor, quintas e oitavas justas são consonâncias abertas; terças e sextas maiores e menores são consonâncias brandas; segundas menores e sétimas maiores são dissonâncias fortes; segundas maiores e sétimas menores são dissonâncias suaves; quartas justas soam consonantes em um ambiente dissonante e dissonantes em um ambiente consonante; e trítonos soam neutros nas passagens cromáticas e instáveis nas passagens diatônicas (*Ibid.*, p. 12). Portanto, o compositor pode valer-se deste conhecimento para controlar os graus de tensão interváltica no decorrer de sua peça:

A tensão interváltica pode ser utilizada para satisfazer qualquer idéia ou função da música. As propriedades de consonância-dissonância dos intervalos podem ser usadas para sustentar ou opor, com diversos propósitos expressivos, outras forças tais como timbre instrumental, dinâmica e tempo (*Ibid.*, p. 14).

No entanto, o compositor não pode levar em consideração tal classificação de maneira isolada à própria peça, pois a consonância e a dissonância dependem do contexto harmônico:

Os intervalos consonantes podem soar dissonantes em uma passagem dominada por intervalos dissonantes, e na harmonia formada por intervalos fortemente dissonantes estas dissonâncias se convertem na norma "consonante" da organização musical (*Ibid.*, p. 14).

Esta tensão interváltica induz à tensão acordal, ou seja, "a tensão dos acordes é medida pela tensão de seus intervalos constituintes" (*Ibid.*, p. 17). Assim, pode-se compor ou analisar uma composição a partir da classificação dos acordes segundo sua tensão interváltica, possibilitando ao compositor controlar ou verificar o grau de tensão de determinado trecho musical de sua peça.

⁹ Conforme exemplos já disponibilizados, páginas 125-127.

Em *Rinascita*, o pano de fundo harmônico não foi controlado desde o princípio, embora haja nas cadências principais (quando a melodia passa de a' para b^{10} , quando termina a *parte A*¹¹ e na cadência final¹²) um grau de tensão profundamente maior, intencionalmente gerado pelos acordes mais largos, tensos ou em *clusters*, além de outros recursos musicais.

Uma técnica importante, utilizada em *Rinascita* e extraída de Persichetti é a utilização, na linha do baixo, de notas diferentes da fundamental real, mas que a dão ressonância. São elas ou a quinta da fundamental ou a nona. Segundo Persichetti:

Em registros mais graves, a adição de sons está limitada pelo perigo das relações turvas. Os sons de suporte mais efetivo são a quinta ou a nona debaixo do som base do acorde devido a que a quinta é um intervalo forte e ressonante e a nona é a quinta da quinta. Os baixos tomando a quinta ou a nona por debaixo da linha real do baixo proporcionam brilho à harmonia (*Ibid.*, p. 22).

Figura 132: Quinta ou nona por debaixo da linha real do baixo em *Rinascita* (c. 5-8).

Uma questão de caráter harmônico, de certa forma, é a da escrita enarmônica, bem como se verifica em *Rinascita*:

¹⁰ Ver c. 26-30, página 114.

¹¹ Ver c. 55-60, páginas 117-118.

¹² Ver c. 79-87, página 121.

Na música do século vinte raras vezes se utiliza a armadura de clave devido a que os centros tonais e a modalidade mudam rapidamente e também há a presença da atonalidade. A eleição da escrita enarmônica está determinada pela facilidade de leitura (*Ibid.*, p. 39).

Quanto à origem harmônica dos acordes em *Rinascita*, pode-se dizer que esta está ligada à escala cromática, pois não há um centro tonal definido e as notas constituintes dos acordes pertencem à escala dos doze sons, sem que alguns sejam mais importantes que outros, ou seja, são eleitos por decisões estéticas, somente. Encontra-se neste trecho de Persichetti a fundamentação para tal procedimento:

Pode-se utilizar a escala cromática como ornamentação à escala diatônica ou como uma escala independente com os doze graus igualmente importantes. Pode-se definir ou não uma tonalidade através de centros fixos ou móveis. Sua harmonia é bastante complexa (*Ibid.*, p. 58).



Figura 133: Acordes de *Rinascita* (c. 1-30).

Outro processo harmônico utilizado em *Rinascita* possui fundamentação em Persichetti. Em várias ocasiões, quando se desejava uma ambigüidade tonal, ou seja, quando se desejava uma harmonia vaga ou trechos indefinidos, sem um som central ou tônica evidenciada, usou-se acordes equidistantes que, segundo o autor, são ambíguos porque qualquer uma de suas notas constituintes pode funcionar como fundamental (*Ibid.*, p. 96):

The image displays a musical score for the piece *Rinascita*, measures 35 through 42. The score is arranged in five staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Vla. (Violoncello), Pno. (Piano), and E.B. (Euphonium/Bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

- Fl.:** Measures 35-42 are mostly rests.
- B♭ Cl.:** Measures 35-42 contain a melodic line with various articulations and dynamics, including *mf* and *f*.
- Vla.:** Measures 35-42 feature chords and arpeggiated figures. Measures 35 and 39 are marked *f* and include the instruction *amip* (arco). Measures 36 and 37 are marked *f* and include the instruction *ami* (arco). Measure 40 is marked *f* and includes the instruction *ami* (arco). Measure 41 is marked *f* and includes the instruction *ami* (arco). Measure 42 is marked *f* and includes the instruction *ami* (arco).
- Pno.:** Measures 35-42 contain a melodic line with various articulations and dynamics, including *mp* and *f*. Measure 40 is marked *mp* and includes the instruction *glissando lento*. Measure 41 is marked *mp* and includes the instruction *glissando lento*. Measure 42 is marked *mp* and includes the instruction *glissando lento*.
- E.B.:** Measures 35-42 contain a melodic line with various articulations and dynamics, including *mp* and *f*. Measure 40 is marked *mp* and includes the instruction *glissando lento*. Measure 41 is marked *mp* and includes the instruction *glissando lento*. Measure 42 is marked *mp* and includes the instruction *glissando lento*.

Figura 134: Acordes equidistantes utilizados em *Rinascita* (c. 35-42).

Uma categoria especial de acordes foi utilizada em *Rinascita*, principalmente em momentos de tensão, funcionando como cadências. Esta categoria é chamada *cluster*, e, segundo Persichetti, assim caracteriza-se:

Quando uma passagem está dominada por acordes por segundas colocados predominantemente sem inverter, de tal maneira que a maioria das vocês estejam a uma distância de segunda, o acordes se chamam *clusters* (*Ibid.*, p. 128).

Segundo o autor, maioria das formações escalares ou suas partes podem converter-se em *clusters* (*Ibid.*, p. 129), o que se verifica em *Rinascita* pela formação de *clusters* com diversas notas da escala cromática. Além disso, os *clusters* amplos são poderosas acentuações dramáticas (*Ibid.*, p. 131), assim como os *clusters* utilizados nas cadências, momentos de grande tensão:

The image displays two systems of musical notation for the piece *Rinascita*, measures 78-87. The instruments are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.).

System 1 (Measures 78-82):

- Fl.:** Measures 78-82 are mostly rests, with a few notes in measure 78.
- B♭ Cl.:** Measures 78-82 are mostly rests, with a few notes in measure 78.
- Vla.:** Measure 78 has a *pizz.* (pizzicato) chord marked *f*. Measures 79-82 feature an *arco col legno* (arco with wood) texture, with dynamics *mf* and *f*.
- Pno.:** Measure 78 has a *f* (forte) chord. Measures 79-82 feature a complex texture with dynamics *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A cluster is circled in measure 80.
- E.B.:** Measures 78-82 are mostly rests.

System 2 (Measures 83-87):

- Fl.:** Measures 83-87 feature a *rit.* (ritardando) and *mp* (mezzo-piano) dynamic.
- B♭ Cl.:** Measures 83-87 feature a *rit.* and *mp* dynamic.
- Vla.:** Measures 83-87 feature a *ff* (fortissimo) dynamic, with a *pizz.* (pizzicato) chord in measure 85 and an *arco* (arco) texture in measure 86.
- Pno.:** Measures 83-87 feature a *f* (forte) dynamic, with a *rit.* and *mf* (mezzo-forte) dynamic in measure 85. A cluster is circled in measure 83.
- E.B.:** Measures 83-87 feature a *rit.* and *mp* dynamic.

Figura 135: Clusters utilizados em *Rinascita* (c. 78-87).

Se a origem harmônica de *Rinascita* está ligada à escala cromática, seu encadeamento está ligado à direcionalidade intencional do compositor. De acordo com Persichetti:

Quando uma sucessão de acordes estabelece uma direção definida, tem função forma e se considera uma progressão. A meta de uma progressão pode ser alcançada ou abandonada, uma tonalidade fixada ou deixada. Se uma sucessão harmônica se estabelece mediante movimentos de fundamentais, linhas

contrapontísticas ou fundos de som, o compositor é capaz de guiar sua harmonia em qualquer direção (*Ibid.*, p. 185).

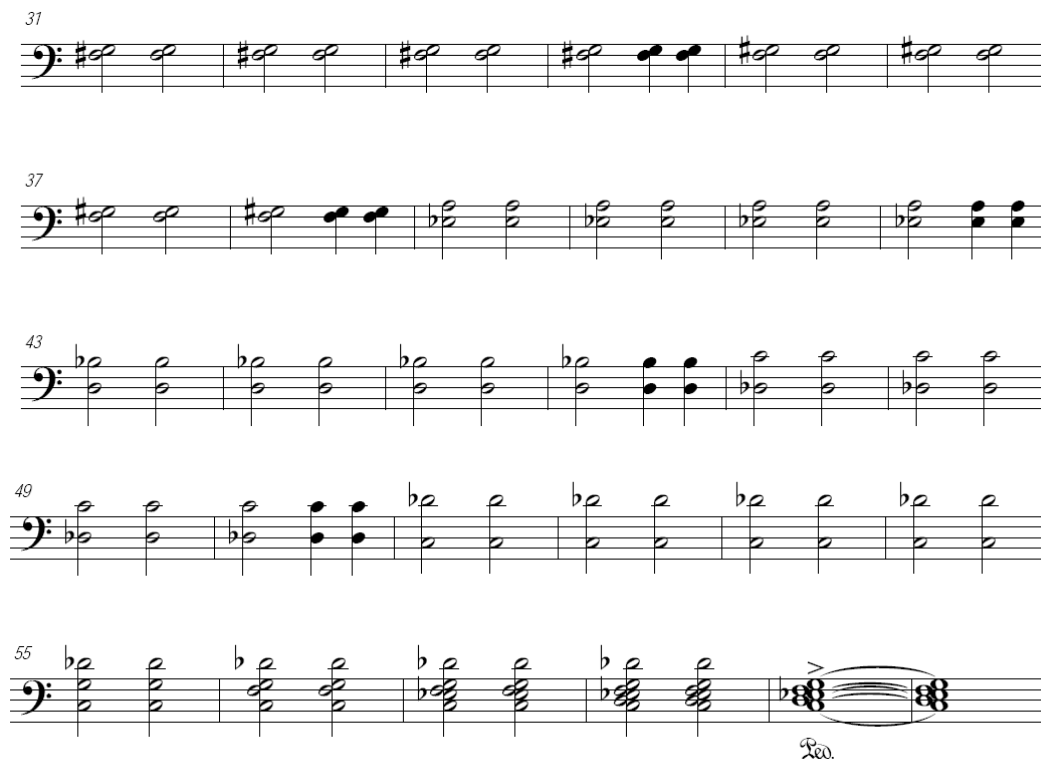


Figura 136: Direcionamento harmônico de *Rinascita* (c. 31-60).

Um intervalo harmônico utilizado com determinado destaque na composição de *Rinascita* é a quinta justa. Segundo Persichetti, “as quintas são emocionalmente imensas, vagas e distantes ou desnudas e dominantes constituindo um ingrediente harmônico importante na composição contemporânea” (*Ibid.*, p. 204). Além de constar na formação de acordes por quintas justas na *parte B*¹³, as quintas justas são encontradas no período *b* da *parte A*, quando o clarinete e a flauta tocam a melodia principal mantendo um intervalo harmônico de quinta justa entre eles, num movimento de sucessivas quintas paralelas. Este movimento poderia tornar-se proeminente demais, pois chama a atenção do ouvinte. No entanto, a atenção é desviada pelo acompanhamento ágil do contrabaixo, o que garante o equilíbrio do trecho (*Ibid.*, p. 206):

¹³ Conforme Figura 125, página 126.

The image displays two systems of a musical score for the piece *Rinascita*, measures 43-50. The staves are arranged vertically: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Euphonium/Bass (E.B.).

System 1 (Measures 43-50):

- Flute (Fl.):** Measures 43-50. Dynamic *mf*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 43-50. Dynamic *mf*. Performance instruction: *col legno* (measures 43-44) and *arco sul ponticello* (measures 45-50).
- Viola (Vla.):** Measures 43-50. Dynamic *f*. Performance instruction: *col legno* (measures 43-44) and *arco sul ponticello* (measures 45-50).
- Piano (Pno.):** Measures 43-50. Dynamic *mp*. Performance instruction: *glissando lento* (measures 43-50).
- Euphonium/Bass (E.B.):** Measures 43-50. Dynamic *mp*. Performance instruction: *glissando lento* (measures 43-50).

System 2 (Measures 47-50):

- Flute (Fl.):** Measures 47-50. Dynamic *mf*.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 47-50. Dynamic *mf*. Performance instruction: *col legno* (measures 47-48) and *arco sul ponticello* (measures 49-50).
- Viola (Vla.):** Measures 47-50. Dynamic *f*. Performance instruction: *col legno* (measures 47-48) and *arco sul ponticello* (measures 49-50).
- Piano (Pno.):** Measures 47-50. Dynamic *mp*. Performance instruction: *glissando lento* (measures 47-50).
- Euphonium/Bass (E.B.):** Measures 47-50. Dynamic *mp*. Performance instruction: *glissando lento* (measures 47-50).

Figura 137: Quintas paralelas sucessivas sob acompanhamento ágil em *Rinascita* (c. 43-50).

Do ponto de vista composicional, *Rinascita* possui várias características que a permitem classificar, esteticamente, como uma obra *atonal*. Segundo Persichetti:

Atonalidade é um termo livremente aplicado à música na que o sentimento tonal tenha sido debilitado ou perdido, e à música na que nunca existiu uma gravitação tonal. A escrita atonal é a organização de sons sem estabelecimento de um tom por relações de fundamentais acordais; mas as combinações de sons ou áreas podem formar um equivalente atonal de tonalidade. (...) Há movimento para e desde formações interválicas características, mas a força central é geralmente a melodia, e não uma base harmônica governante. (...) Quando se abandona o controle de uma tonalidade escalística, a organização de fundamentais acordais dos doze sons cessa de existir, e a forma e a unidade são criadas pelo desenvolvimento melódico e rítmico (*Ibid.*, p. 264).

Sob esta ótica, vale salientar que então, não por acaso, *Rinascita* concede à melodia e ao ritmo papéis fundamentais em seu desenvolvimento. Além disso, justificam-se as escolhas acordais que em nada se relacionam com qualquer tonalidade, pois, deste modo, a peça assegura seu caráter contemporâneo, ainda que a utilização tonal não implique em não-contemporaneidade. Inclusive, segundo o mesmo autor:

A escrita harmônica contemporânea é um processo compositivo que pode envolver diversas disposições da norma de dissonância, eleger um idioma harmônico simples ou a co-ilação de um com outro, fusão de tonalidades, simplicidade de organização sonora ou a justaposição de aspectos tonais e atonais. (...) A aceitação de um procedimento não implica necessariamente na exclusão dos outros (*Ibid.*, p. 275).

6.2.2 - Quanto à melodia

Primeiramente, saliento que a motivação melódica de *Rinascita* é, em grande parte, de caráter regional gauchesco. No entanto, a melodia em si está baseada na escala cromática, isto é, na escala dos doze sons sem hierarquia. Ou seja, a motivação gauchesco espelha-se no movimento melódico dos períodos, em sua inflexão, em seu gesto, no qual o *cromatismo rítmico* já mencionado sintetiza-se no movimento gestual da melodia, fato que a direciona, porém, não a determina. As notas propriamente ditas foram definidas de acordo com a idéia de fugir, na medida do possível, das notas pré-estabelecidas pelos acordes vigentes em cada compasso, a fim de agregar notas ao pano de fundo harmônico, o que não relaciona, diretamente, a melodia ao regionalismo gauchesco. Portanto, apesar de possuir motivação gauchesco (o que se verifica no movimento gestual melódico), a melodia tem suas notas determinadas pela decisão composicional de enfatizar notas que não pertençam ao acorde vigente. Nessa ótica, Persichetti escreve:

Qualquer som pode suceder a qualquer outro som, qualquer som pode soar simultaneamente com qualquer outro som ou sons, e qualquer grupo de sons pode ser seguido por qualquer outro grupo de sons, assim

como qualquer grau de tensão ou matiz pode dar-se em qualquer meio sob qualquer classe de acento ou duração. A eficácia do projeto dependerá das condições contextuais e formais que predominem, e da destreza e do espírito do compositor (*Ibid.*, p. 11).



Figura 138: Relação harmonia/melodia em *Rinascita* (c. 1-8).

Ainda sobre a fuga das notas da melodia em relação à harmonia, o mesmo autor salienta que “os sons ornamentais não-harmônicos são inerentemente instáveis devido a sua contrária ação interváltica para o acorde” (*Ibid.*, p. 233). No entanto, em *Rinascita*, a intenção não é de promover ação interváltica contrária aos acordes, e sim, completá-los, visto que a peça foi composta para uma formação reduzida, um quinteto, e muitas vezes se tem a necessidade de ampliar o contexto harmônico, por razões estéticas. Além disso, não se trata aqui de sons ornamentais não-harmônicos a uma melodia, e sim a melodia em si ‘não-harmônica’.

Segundo Persichetti, “um *ostinato* é um segmento melódico bem definido, insistentemente repetido” (*Ibid.*, p. 244). Em se tratando de música contemporânea, certos conceitos podem ser modificados, como no caso do uso do *ostinato* em *Rinascita*. Na *parte B*, durante alguns compassos, surge um movimento melódico claramente definido, que figura como acompanhamento na mão esquerda do piano e dobrada pelo contrabaixo, formado por quintas justas consecutivas, sempre em número de quatro, as quais se alternam com compassos em branco, ainda que suas notas sejam sustentadas pelo pedal do piano que fica preso durante toda esta parte. Mesmo que este segmento melódico seja formador da harmonia vigente, configura-se como um padrão melódico que é repetido várias vezes, primeiramente em movimento ascendente por quatro vezes e depois em movimento descendente, desta vez por cinco vezes. Trata-se, aqui, sim, de um *ostinato*. No entanto, o que diferencia o *ostinato* de *Rinascita* do *ostinato* definido por Persichetti é a repetição,

que em *Rinascita* aparece variada em relação à altura das notas, o que, por definição, não é próprio do *ostinato* tradicional. Contudo, por sua definição melódica e sua repetição interválica, ainda que em alturas diferentes, considero como *ostinato* os segmentos em questão, utilizados em *Rinascita*:



Figura 139: Ostinati em *Rinascita* (c. 74-77).

As demais idéias melódicas ou foram de inspiração gauchesca, ou pertencem ao âmbito da criatividade, da intuição e da composição livre, ou partiram de reuniões com o professor orientador ou de discussões composicionais oriundas da disciplina *Seminário Avançado em Composição II*, para a qual *Rinascita* figurou como trabalho composicional final, como já foi dito. Há ainda as idéias pertinentes à manipulação gestual, que serão abordadas oportunamente.

6.2.3 - Quanto ao ritmo

Uma das principais idéias rítmicas de *Rinascita* é a sobreposição, durante quase toda a peça, de uma melodia ternária a um acompanhamento acordal quaternário. A idéia tem motivação gauchesca do ponto de vista da decisão de utilizar uma melodia baseada no gênero *chamamé*, que é ternário. No entanto, a decisão de deslocar o acompanhamento acordal tem raiz em Persichetti:

O compasso é uma medida do ritmo. Não tem ritmo em si mesmo; só representa quando o pulso rítmico coincide com os pontos métricos. As partes fortes e fracas se produzem onde quer que a linha musical os coloque, indiferente do compasso. (...) Duas linhas de sons de variados valores coincidindo em pontos ocasionais fluirão sem um sentimento de caos (*Ibid.*, p. 216).

Mais especificamente, em *Rinascita* dá-se uma combinação de três sobre quatro, o que desloca a acentuação do primeiro tempo da melodia sobre os tempos do acompanhamento acordal. A cada três ciclos ternários da melodia, esta volta a coincidir com o primeiro tempo do acompanhamento acordal, mas como este troca de acorde a cada dois ciclos quaternários, apenas a cada oito ciclos ternários ou seis ciclos quaternários o primeiro tempo melódico coincide com o

primeiro tempo acordal e a troca de acordes simultaneamente. Isto coincide exatamente ao final de um *antecedente* de período e ao início do *consequente* do mesmo, ou mesmo à mudança de período, o que indica que a decisão rítmica e sua relação três sobre quatro interferiu tanto na forma da peça quanto na elaboração melódica. A este processo, ou seja, quando “duas ou mais frases rítmicas de duração desigual podem ser repetidas cada uma até o retorno da combinação original” (*Ibid.*, p. 217), ainda que, neste caso, não haja repetição exata de um padrão rítmico, apenas a manutenção de uma frase de organização ternária sobre um acompanhamento acordal quaternário, Persichetti chama de poli-ritmo:

The image displays a musical score for the piece 'Rinascita' (measures 13-16). The score is written for five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The Flute and B♭ Clarinet parts are mostly rests. The Viola part features a melodic line with a ternary rhythmic organization, marked with a 'mf' dynamic. The Piano part provides a quaternary accompaniment with chords and moving lines, marked with dynamics 'f' and 'p'. The Electric Bass part has a simple bass line with a 'f' dynamic. The score is marked with measure numbers 13, 14, 15, and 16.

Figura 140: Utilização de melodia ternária sobre acompanhamento acordal quaternário em *Rinascita* (c. 13-16).

Ainda que de motivação gauchesca, a ampla utilização de acentuações deslocadas dos tempos fortes tem também raiz em Persichetti:

Ainda que o sincopamento implique em uma deslocação de um pulso estabelecido, não necessariamente se opõe ao compasso. Se o pulso estabelecido não está de acordo com o compasso os acentos sincopados poderiam ser paralelos a ele. (...) As linhas melódicas e harmônicas podem ser sincopadas de maneiras opostas: a linha melódica sincopada contra o pulso harmônico; o ritmo harmônico sincopado contra o pulso melódico; ou ambos pulsos harmônico e melódico sentidos em comparação com um pulso contrastante de compassos precedentes. (*Ibid.*, p. 218).

Então, paralelamente ao compasso estabelecido, à organização ternária da melodia e à organização quaternária do acompanhamento acordal, o amplo uso de acentuações deslocadas –

numa utilização de motivação gauchesca, onde estas acentuações são um dos principais elementos característicos – foi-se desenvolvendo a rítmica de *Rinascita*:

The image displays a musical score for the piece *Rinascita*, specifically measures 71 through 77. The score is arranged in five systems, each containing staves for different instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Euphonium (E.B.).

- Measure 71:** The Flute and B♭ Clarinet enter with a melodic line marked *f* (forte). The Viola plays a sustained chord marked *mp* (mezzo-piano). The Piano and Euphonium provide harmonic support.
- Measures 72-73:** The Flute and B♭ Clarinet continue their melodic development with triplets and sixteenth notes. The Viola remains on a sustained chord.
- Measure 74:** A new melodic phrase begins in the Flute and B♭ Clarinet, marked *f*. The Viola also enters with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte).
- Measures 75-77:** The Flute and B♭ Clarinet play a more complex, syncopated melodic line. The Piano and Euphonium continue to provide harmonic support, with the Piano marked *f* (forte).

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (*f*, *mp*, *mf*) to guide the performance. The overall texture is characterized by a strong rhythmic drive and syncopation, typical of the *Rinascita* style.

Figura 141: Trecho com proeminência sincopada em *Rinascita* (c. 71-77).

Um recurso utilizado pontualmente em *Rinascita* foi o alargamento rítmico, pois “qualquer parte de uma figura rítmica pode ser alargada por um som, um silêncio, ou um ponto de aumento” (*Ibid.*, p. 218). Usou-se este recurso como retrógrado rítmico na frase cadencial que

separa a *parte A* da *parte B*, a fim de conquistar maior dramaticidade e de efetuar a preparação para a entrada em uma parte de andamento mais lento:

55

Fl.

B♭ Cl.

55

arco tocar atrás do cavalete,
sobre a seda da corda

mp

55

Pno.

mf

55

E.B.

Figura 142: Alargamento rítmico em *Rinascita* (c. 55-60).

Outro recurso utilizado, mas este em mais oportunidades que o anterior, foi o iso-ritmo. Segundo Persichetti, “quando uma ou mais vozes de sons variáveis aderem a um simples modelo rítmico, existe um iso-ritmo” (*Ibid.*, p. 219). Ainda sobre o iso-ritmo, o mesmo autor acrescenta que “no iso-ritmo, os níveis de afinação são livres e usados com um modelo rítmico repetido” (*Ibid.*, p. 220). Em *Rinascita*, por razões gestuais, o iso-ritmo foi utilizado em diversas ocasiões, variando ora as alturas, ora a direção, ora a instrumentação. Muitas vezes o iso-ritmo estende-se de um instrumento a outro, a fim de completar o gesto em questão. Portanto, em *Rinascita*, o iso-ritmo foi tratado gestualmente:

The image displays a musical score for the piece *Rinascita*, measures 9 through 16. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score illustrates a repeating rhythmic pattern, referred to as 'iso-ritmo'. The Flute and B♭ Clarinet parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *mp* (mezzo-piano). The Viola part has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The Piano part features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Electric Bass part provides a low-frequency accompaniment with a dynamic marking of *f*. A box labeled 'B' is positioned above measure 13. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, and dynamic markings.

Figura 143b: Iso-ritmo em *Rinascita* (c. 9-16).

“O equivalente tonal [ou atonal] dos ritmos de percussão (instrumento de som indeterminado) é o som melódico repetido” (*Ibid.*, p. 223). Isto é de vital importância, não só para a composição de *Rinascita*, ou para a composição da peça principal desta dissertação, mas para

todo este trabalho. Em todos os gêneros musicais gauchescos, o acompanhamento rítmico é feito quase que exclusivamente por instrumentos de alturas definidas, o que tem conseqüências musicais previsíveis. Na falta de instrumentos de percussão, os instrumentos de altura definida, ao repetirem notas sob os padrões rítmicos de cada gênero, instituem o acompanhamento básico de cada um, o que nos fornece a exata célula rítmica ou células rítmicas características de cada um. Estes padrões de acompanhamento são a rítmica de cada gênero, o que, no caso dos gêneros gauchescos, consiste no principal elemento característico. “O ritmo, de acentuação e duração, pode servir por um espaço de tempo como elemento compositivo principal” (*Ibid.*, p. 223):

The image displays two systems of a musical score for the piece *Rinascita*, measures 51-58. The instruments involved are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Euphonium/Bass (E.B.).

System 1 (Measures 51-58):

- Fl.:** Melodic line starting at measure 51.
- B♭ Cl.:** Melodic line starting at measure 51.
- Vla.:** Starts with a forte (*f*) chord at measure 51, then rests. A note at measure 58 is marked *col legno* and *arco sul ponticello*.
- Pno.:** Features a glissando in the right hand starting at measure 51, labeled *glissando lento*, and a melodic line in the left hand starting at measure 51, labeled *mp* and *8vb*. The right hand returns to normal playing at measure 58, labeled *tocar normalmente...*.
- E.B.:** Melodic line starting at measure 51.

System 2 (Measures 55-58):

- Fl.:** Continues the melodic line.
- B♭ Cl.:** Continues the melodic line.
- Vla.:** Features a melodic line starting at measure 55, marked *mp*, with the instruction *arco toçar atrás do cavalete, sobre a seda da corda*.
- Pno.:** Continues the melodic line in the left hand, marked *mf*.
- E.B.:** Continues the melodic line.

Figura 144: Percussão melódica em *Rinascita* (c. 51-58).

Um último fator rítmico utilizado em *Rinascita* e que encontra suporte em Persichetti é o uso de silêncios. Segundo o autor:

O silêncio é um potente fator criativo. Pode ajudar à luminosidade da textura e projetar as figuras temáticas. (...) Os silêncios precedendo a entradas novas adicionam interesse a linhas melódicas largas. (...) Os silêncios podem incrementar o momento harmônico; uma interrupção de um acorde de alta tensão por meio de um silêncio, produz uma corrente interna de expressão harmônica. (...) Os silêncios têm um poder rítmico. Em uma conduta estabelecida por acentos, um pulso de silêncio tem mais força que um som (*Ibid.*, p. 229).

A seguir, exemplos de utilização de silêncios em *Rinascita*:

The image displays a musical score for the piece *Rinascita*, measures 1 through 8. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute, Clarinet in B \flat , Viola, Piano, and Electric Bass. The second system includes staves for Fl. (Flute), B \flat Cl. (Clarinet), Vla. (Viola), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The Viola part is marked 'bem vibrato'. The Piano part features dynamic markings *p*, *mf*, and *f*. The Fl. and B \flat Cl. parts have a 'frul' (flute) marking. The Electric Bass part has a 'mp' marking. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 145: Silêncios em *Rinascita* (c. 1-8).

Portanto, como afirma Persichetti, “o ritmo da melodia, harmonia e o matiz dinâmico, gera forças musicais que podem ser justapostas de muitas formas para criar variedade das

condições climáticas" (*Ibid.*, p. 229). Assim desenvolveu-se ritmicamente *Rinascita*, para além das motivações gauchescas e gestuais.

6.3 - Da utilização do material gauchesco

Rinascita baseou-se, desde o início de seu processo composicional, em materiais musicais do gênero musical gaúcho *chamamé*. Várias características, como a melodia de ênfase ternária, as acentuações nos contratempos, o padrão rítmico e as variações rítmicas do gênero, os *staccati*, tudo isto foi utilizado desde o esboço da peça. Aos poucos, estes elementos foram adquirindo um pensamento gestual, tanto na disposição da melodia quanto nos gestos mais curtos, inseridos ao longo do processo.

No entanto, no transcorrer do processo composicional, *Rinascita* também ganhou elementos de outro gênero, ou sub-gênero, a *milonga arrabaleira*, uma variante de *milonga*, mais precisamente no contrabaixo, na segunda metade da *parte A*, c. 31-60, sobrepostos aos elementos de *chamamé*, além das tercinas utilizadas na *citação ornitológica*, da *parte B*, que será descrita em breve. Como podemos observar no capítulo destinado às transcrições dos gêneros gauchescos, o *chamamé* e a *milonga arrabaleira* são gêneros contrastantes, e a sobreposição dos mesmos nos já referidos trechos de *Rinascita* acrescentou dramaticidade e também variação rítmica.

A utilização direta dos materiais gauchescos já foi detalhada no item 6.1 - *Dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos*. Resta-nos, então, detalhar a utilização destes materiais quanto ao gesto e quanto ao motivo, o que faremos a seguir.

6.3.1 - Quanto ao gesto

De acordo com o caminho teórico por nós traçado anteriormente, o processo compositivo de *Rinascita* relaciona-se com um pensamento gestual, de acordo com a *condução* ou *interação gestual*, que, juntamente com o conceito de *gesto musical* (*sonoridade* ou *movimento* que *significa*) em oposição ao *motivo* (*notas* ou *construção com simples parâmetros*), configuram nossa motivação estética. Portanto, a partir desta motivação, utilizamos os vários gestos que integraram a melodia principal e suas subdivisões, bem como gestos mais curtos, de caráter secundário, porém fundamentais.

A seguir, iremos listar os principais gestos e suas características mais importantes, ligadas aos materiais gauchescos, bem como as reconfigurações gestuais e as interações mais relevantes entre estes gestos.

O gesto inicial da peça dá-se entre a viola e o piano; a melodia principal encontra-se na viola, e o suporte harmônico e impulso no piano:

Figura 146: *Gesto principal A de Rinascita (c. 1-2).*

A ascendência *chamamecera* é evidente na divisão ternária da melodia, marcada com acentos na parte da viola. O suporte harmônico, no primeiro compasso, irrompe na colcheia em *forte* no segundo, impulsionando a melodia da viola. É um gesto em *crescendo*, que parte da inércia inicial e fornece, no *arpeggio* em *forte* do primeiro acorde da peça, dissonante e estranho à melodia, a o ímpeto necessário ao começo do desenrolar de *Rinascita*. E, assim como acontece com a dinâmica, que cresce, cresce também o ritmo da melodia em relação ao primeiro compasso, reforçando o caráter de primeiro impulso gestual.

Já no final do segundo compasso, na mão direita do piano, começa o segundo gesto, ainda executados exclusivamente pela viola e pelo piano, e que é completado por um gesto secundário, mais curto, na mão esquerda do piano:

Figura 147: *Gesto principal B (c. 2-4) e gesto secundário a (c. 4) de Rinascita.*

Na viola, o *gesto principal B* tem ainda forte ligação com o chamamé, visto as acentuações no contratempo do primeiro e segundo tempos de uma divisão ternária, que configuram exatamente o padrão rítmico deste gênero. Também ocorre a divisão de duas semínimas num compasso ternário, outra característica do chamamé. O movimento da viola é ascendente até a penúltima nota. Paralelamente a este movimento, ocorre um movimento descendente na mão direita do piano, ampliando, assim, a tessitura do gesto. Exatamente no ponto onde o gesto termina na mão direita do piano e torna-se descendente na viola, ocorre o *gesto secundário a*, curto, em *forte* e grave, estritamente relacionado com o chamamé, pois faz referência à batida do violão para este gênero, inclusive utilizando os *arpeggi*, característicos do violão no chamamé. Este gesto secundário amplia ainda mais a tessitura gestual, como que antevendo a ampliação inevitável do movimento até os instrumentos que ainda não entraram na trama, que são o contrabaixo e os sopros.

Em seguida, ocorre o começo da atuação do contrabaixo e dos sopros, cumprindo a previsão de ampliação indicada pelo movimento gestual precedente:

The musical score for Figure 148 shows measures 5-7 of 'Rinascita'. The score is written for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.). The Flute and B♭ Clarinet parts are marked 'frul' and 'mp'. The Viola part is marked 'mp'. The Piano part is marked 'mf' and 'mp'. The Double Bass part is marked 'mp'. The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and dynamic markings.

Figura 148: *Gesto principal C* de *Rinascita* (c. 5-7).

O movimento gestual amplo, que utiliza pela primeira vez na peça todos os instrumentos do grupo de câmara que a executa, começa na flauta, que pára na nota Dó⁴. O movimento, no entanto, não estaciona, e tem continuidade no clarinete, a partir da nota Si³, um semitom abaixo da nota estacionária da flauta, culminando, tanto a flauta quanto o clarinete, em *frulatti* com articulações distintas, em notas longas. Paralelamente a este movimento, que é, na verdade, a melodia principal, que no esboço da peça continuava na viola, mas que agora é dos sopros, acontece uma frase agitada na mão direita do piano, que acrescenta mais ímpeto ao gesto e que prepara para a continuação da melodia na viola, até então estacionada na nota Si². A mão esquerda do piano, antes executante de um gesto secundário, agora integra o gesto principal, com notas em contratempo, culminando em acorde em *arpeggio*. Neste momento, o contrabaixo entra na trama, concluindo o movimento de alargamento gestual. O gesto termina com a continuidade da melodia na viola, agora com o suporte do grave do contrabaixo, impulsionada por frase rápida na mão direita e acorde em *arpeggio* na mão esquerda do piano.

Este conjunto gestual, de *gesto principal A*, *gesto principal B*, *gesto secundário a* e *gesto principal C*, é a idéia central de toda a primeira metade da *parte A* da peça, pois ele é reconfigurado por três vezes, o que está relacionado com a derivação motivica dos períodos melódicos compostos no esboço e que permanece na versão final. Este assunto será abordado no próximo item.

Na primeira reconfiguração do conjunto gestual já apresentado, o *gesto principal A* aparece reconfigurado da seguinte maneira:



Figura 149: Primeira reconfiguração do *gesto principal A* de *Rinascita* (c. 7-8).

Alguns traços do gesto original permanecem: embora esteja interagindo com o final do *gesto principal C*, o início da primeira reconfiguração do *gesto principal A* se dá com um movimento descendente na mão direita do piano que culmina num acorde em *arpeggio* de colcheia em *forte*, com o suporte da mão esquerda e, desta vez, também do contrabaixo; a viola começa em *crescendo*, embora em apenas uma nota, e depois a rítmica é semelhante, com base o padrão rítmico do chamamé, de divisão ternária, e o caráter de impulso continua, pois este gesto serve como uma retomada do discurso musical. Contudo, a reconfiguração é evidente: há a interação com o gesto anterior, quando o gesto original partia do nada; há o apoio do contrabaixo; e as notas integrantes do gesto são diferentes, principalmente na parte da viola.

Logo após, temos a primeira reconfiguração do *gesto principal B* e do *gesto secundário a*:

Figura 150: Primeira reconfiguração do *gesto principal B* (c. 9-10) e do *gesto secundário a* (c. 10) de *Rinascita*.

Na viola, a primeira reconfiguração do *gesto principal B* tem um sentido parecido com o gesto original, embora em outras notas. Porém, a direção das duas semínimas pontuadas finais é invertida: agora o movimento é ascendente. A frase da mão direita do piano continua na direção oposta à parte da viola, no mesmo movimento de ampliação gestual do gesto original, mas com outra rítmica e outras notas, além do suporte do contrabaixo. Esta frase, como antes, culmina num gesto secundário. A primeira reconfiguração do *gesto secundário a* apenas altera as alturas das notas, agora um pouco mais agudas.

E então, concluindo a primeira reconfiguração do conjunto gestual central da *parte A*, temos a primeira reconfiguração do *gesto principal C*:

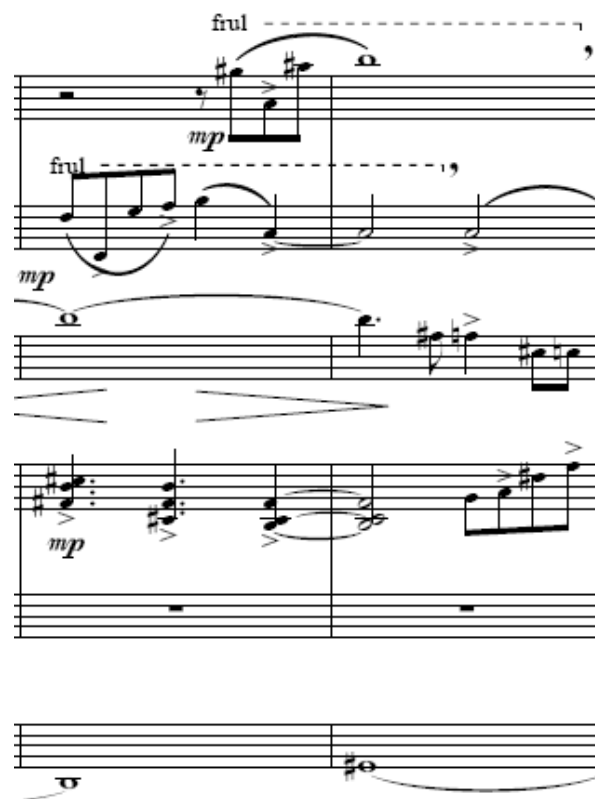


Figura 151: Primeira reconfiguração do *gesto principal C* de *Rinascita* (c. 11-12).

Nesta reconfiguração, o gesto perde um compasso, pois o que no gesto original era o seu terceiro compasso agora dá lugar ao primeiro compasso do gesto posterior, a segunda reconfiguração do *gesto principal A*, embora isto se dê de maneira interagida. A principal mudança desta reconfiguração é o movimento dos sopros, que originalmente era descendente, da flauta para o clarinete, e que agora é ascendente, do clarinete para a flauta, mas de maneira semelhante à original, pois a flauta segue o movimento a partir da nota estacionária do clarinete em um semitom, ainda que desta vez esta esteja transposta uma oitava abaixo. Há o apoio do contrabaixo desde o início do gesto, e a frase do piano é trocada por acordes.

Concluída a primeira reconfiguração, completamos o período *a* (antecedente) da *parte A* de *Rinascita*, já escrito no esboço da peça, faltando apenas sua conclusão interagida com o gesto posterior, que se dá no compasso 13. Como podemos notar, apesar da melodia ter uma ligação com o *motivo* e com os períodos melódicos, ela recebeu um *tratamento gestual*. O período *a'* (consequente) é, na verdade, uma reconfiguração do período *a* (antecedente).

A seguir, a segunda e terceira reconfigurações do conjunto gestual central que, culminando numa *codeta*, completarão o período *a'* (consequente) da *parte A* de *Rinascita*:



Figura 152: Segunda reconfiguração do *gesto principal A* de *Rinascita* (c. 13-14).



Figura 153: Segunda reconfiguração do *gesto principal B* (c. 15-16) e do *gesto secundário a* (c. 16) de *Rinascita*.

Figure 154 shows the musical score for measures 17-19 of 'Rinascita'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.). The Flute and Bassoon parts are marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'frul' (flute). The Viola part is marked with 'mp'. The Piano part is marked with 'mf' (mezzo-forte). The Double Bass part is marked with 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 154: Segunda reconfiguração do *gesto principal C* de *Rinascita* (c. 17-19).

Figure 155 shows the musical score for measures 19-20 of 'Rinascita'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Bassoon (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.). The Flute and Bassoon parts are marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'frul' (flute). The Viola part is marked with 'mp'. The Piano part is marked with 'mf' (mezzo-forte). The Double Bass part is marked with 'mp'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 155: Terceira reconfiguração do *gesto principal A* de *Rinascita* (c. 19-20).



Figura 156: Terceira reconfiguração do *gesto principal B* (c. 21-22) e do *gesto secundário a* (c. 22) de *Rinascita*.



Figura 157: Terceira reconfiguração do *gesto principal C* de *Rinascita* (c. 23-24).



Figura 158a: Codeta da *parte A* de *Rinascita* (c. 25).

Figure 158b shows five systems of musical staves for Fl, B♭ Cl., Vla., Pno., and E.B. The music is in 4/4 time and features various melodic lines with accents and dynamics like *mf*, *p*, and *mp*. The Vla. part includes the instruction "soltar arco e arpejar com os dedos".

Figura 158b: Codeta da primeira metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 26-30).

31

Fl.

B \flat Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

mf

f

mp

a=anular m=médio
i=indicador p=polegar

x=percutir as cordas
com o dorso dos dedos

gesto secundário b

gesto secundário c

glissando lento

gesto secundário d

The musical score for 'Amanhecer' by Carlos Gomes is presented for five instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Euphonium (E.B.). The score is divided into measures, with a 35-measure mark indicated at the beginning of each staff. The Flute part is mostly silent, with a few notes in the final measure. The B♭ Clarinet part features a melodic line with dynamic markings of *mf* and *f*. The Viola part includes a section marked *f* and *mp*, with a circled area labeled 'gesto secundário b¹'. The Piano part has a section marked *f* and *mp*, with a circled area labeled 'gesto secundário d' and a section labeled 'glissando lento'. The Euphonium part features a melodic line with dynamic markings of *f* and *mp*, with a circled area labeled 'gesto secundário c¹' and a section labeled 'gesto secundário d¹'.

169

Figure 161 shows the musical score for measures 39-42 of *Rinascita*. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.).

- Fl.:** Measures 39-42.
- B♭ Cl.:** Measures 39-42.
- Vla.:** Measures 39-42. Includes annotations: *axmp*, *f*, *gesto secundário b²*, *f*, *ami*, *ami*, *retomar arco*, *f*, *gesto secundário c²*, *mp*, *gesto secundário e*.
- Pno.:** Measures 39-42. Includes annotations: *mp*, *gesto secundário d¹*.
- E.B.:** Measures 39-42.

Figura 161: Gestos secundários e reconfigurações na segunda metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 39-42).

Figure 162 shows the musical score for measures 43-46 of *Rinascita*. The score includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Double Bass (E.B.).

- Fl.:** Measures 43-46. Includes annotation: *mf*.
- B♭ Cl.:** Measures 43-46. Includes annotation: *mf*.
- Vla.:** Measures 43-46. Includes annotations: *col legno*, *arco sul ponticello*, *f*, *gesto secundário f*.
- Pno.:** Measures 43-46. Includes annotations: *mp*, *gesto secundário e¹*, *mp*, *gesto secundário d²*.
- E.B.:** Measures 43-46.

Figura 162: Gestos secundários e reconfigurações na segunda metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 43-46).

Figure 163 displays a musical score for measures 47-50 of *Rinascita*. The score includes staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The Viola part features a circled section labeled "col legno" and "arco sul ponticello" with a dynamic marking of *f*, and a label "gesto secundário f¹". The Piano part shows a "glissando lento" in the left hand, marked *mp* and *8_{sub}*, and a circled section in the right hand labeled "gesto secundário e²" with a dynamic marking of *mp*. The Electric Bass part has a circled section labeled "gesto secundário d³".

Figura 163: Reconfigurações de gestos secundários na segunda metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 47-50).

Figure 164 displays a musical score for measures 51-54 of *Rinascita*. The score includes staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The Viola part features a circled section labeled "col legno" and "arco sul ponticello" with a dynamic marking of *f*, and a label "gesto secundário f²". The Piano part shows a "glissando lento" in the left hand, marked *mp* and *8_{sub}*, and a circled section in the right hand labeled "gesto secundário d³". The Electric Bass part has a circled section labeled "gesto secundário d³".

Figura 164: Reconfigurações de gestos secundários na segunda metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 51-54).

A *parte B* de *Rinascita* também tem um pensamento gestual tímido, pois se resume a: um gesto secundário na mão esquerda do piano e no contrabaixo, sob a forma de *ostinato*, e suas

reconfigurações; e um gesto secundário na viola, sob a forma de *glissando*, e suas reconfigurações. Estes gestos secundários e reconfigurações servem de acompanhamento à linha da mão direita do piano e à parte colorística dos sopros, relacionada com o canto do quero-quero. A seguir, os gestos secundários utilizados e suas reconfigurações na *parte B*:

The image shows a musical score for the piece "Rinascita" (measures 59-63). The score includes staves for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The tempo is marked as 40 bpm. The key signature has one sharp (F#). The score highlights several secondary gestures and reconfigurations:

- Fl.:** Measures 59-63. Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. It features triplets and a *glissando lento* (slow glissando) in measure 61.
- B♭ Cl.:** Measures 59-63. Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. It features triplets and a *glissando lento* in measure 61.
- Vla.:** Measures 59-63. Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a *glissando lento* in measure 61.
- Pno.:** Measures 59-63. Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a *glissando lento* in measure 61.
- E.B.:** Measures 59-63. Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a *glissando lento* in measure 61.

The score also includes labels for secondary gestures: "gesto secundário h" (measures 61-63), "gesto secundário g" (measures 61-63), and "gesto secundário g¹" (measures 61-63).

Figura 165: Gestos secundários e reconfigurações na *parte B* de *Rinascita* (c. 61-63).

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

glissando lendo

mp gesto secundário h^1

gesto secundário g^2

Figura 166: Reconfigurações de gestos secundários na *parte B* de *Rinascita* (c. 64-65).

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

Rinascita

mf

f

gesto secundário g^3

Figura 167: Reconfigurações de gestos secundários na *parte B* de *Rinascita* (c. 66-67).

Figure 168 displays a musical score for the piece *Rinascita*, measures 68-70. The score is written for five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one flat (B♭). The tempo is marked *glissando lento*. The dynamics are *mf* (measures 68-69) and *mp* (measure 70). The score features several reconfigurations of secondary gestures, labeled as *gesto secundário h²* and *gesto secundário g⁴*. The Flute and B♭ Clarinet parts include triplets and sixteenth notes. The Viola part features a glissando. The Piano and Electric Bass parts feature a *gesto secundário g⁴* gesture.

Figura 168: Reconfigurações de gestos secundários na *parte B* de *Rinascita* (c. 68-70).

Figure 169 displays a musical score for the piece *Rinascita*, measures 71-73. The score is written for five staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E.B.). The key signature is one flat (B♭). The tempo is marked *glissando lento*. The dynamics are *f* (measures 71-72) and *mf* (measure 73). The score features several reconfigurations of secondary gestures, labeled as *gesto secundário h³*, *gesto secundário g⁵*, and *gesto secundário g⁶*. The Flute and B♭ Clarinet parts include triplets and sixteenth notes. The Viola part features a glissando. The Piano and Electric Bass parts feature a *gesto secundário g⁵* gesture.

Figura 169: Reconfigurações de gestos secundários na *parte B* de *Rinascita* (c. 71-73).

Figura 170: Reconfigurações de gestos secundários na *parte B* de *Rinascita* (c. 74-77).

Na *coda*, reaparece o gesto inicial, numa reconfiguração, relembrando o impulso gerador da peça:

Figura 171: Reconfiguração do *gesto principal A* na *coda* de *Rinascita* (c. 85-87).

Assim, pudemos vislumbrar a estrutura gestual utilizada em *Rinascita*, bem como sua ascendência *chamamecera*. No entanto, também temos a utilização de materiais da milonga arrabaleira na produção de um gesto de acompanhamento no contrabaixo, e suas

reconfigurações, que agregam dramaticidade, tensão e variedade rítmica à segunda metade da *parte A* da peça:

The musical score for double bass in the second half of Part A of 'Rinascita' (c. 31-60) is presented in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of 13 measures, each containing a 'gesto secundário i' (secondary gesture i). The gestures are numbered 1 through 13. The first measure is marked 'mp' (mezzo-piano). The last measure is marked 'f' (forte). The gestures show a progression of rhythmic and melodic patterns, with some measures featuring triplets and others featuring more complex rhythmic figures.

Figura 172: Gesto secundário i e reconfigurações para o contrabaixo na segunda metade da *parte A* de *Rinascita* (c. 31-60).

Contudo, ainda restam algumas questões relacionadas ao pensamento gestual. Uma delas é o *cromatismo rítmico*, já mencionada anteriormente. Este termo, por nós assim definido, representa uma maneira de dar *inflexão* ao ritmo, em referência às inflexões melódicas corriqueiras no falar e no cantar do gaúcho, que agregam à melodia uma ambientação mais rude. Muitas vezes, os inícios de frases, ou os tempos fracos que antecedem a parte da frase que cai no primeiro tempo de um compasso, são exagerados, tornando o ritmo correto da melodia um pouco atropelado. Na nossa produção gestual, estas inflexões transformaram-se em *cromatismos rítmicos*, ou seja, o cromatismo aparece, freqüentemente, nas notas rápidas que antecedem os tempos fortes, de maneira semelhante às inflexões gauchescas:

The image displays two systems of a musical score for the piece *Rinascita* (measures 1-8). The first system includes staves for Flute, Clarinet in B \flat , Viola, Piano, and Electric Bass. The Viola part is marked "bem vibrato" and features a melodic line with dynamic markings *p* and *mf*. The Piano part has a complex texture with dynamics *p*, *f*, and *p*. The Electric Bass part is mostly silent. The second system includes staves for Fl. (Flute), B \flat Cl. (Clarinet in B \flat), Vla. (Viola), Pno. (Piano), and E.B. (Electric Bass). The Flute and Clarinet parts are marked *mp* and feature melodic lines with dynamic markings *mp* and *mf*. The Viola part is marked *mf*. The Piano part has a complex texture with dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The Electric Bass part is marked *mp* and features a melodic line with dynamic markings *mp* and *f*. The score is written in 4/4 time and features various rhythmic patterns and dynamic markings.

Figura 173: *Cromatismos rítmicos em Rinascita* (c. 1-8).

Outra questão é a *citação ornitológica*, também já comentada. Ao pensarmos na composição da parte colorística para a flauta e o clarinete, lembramos que estes instrumentos de sopro têm um timbre que, de certa forma, se assemelha ao canto de pássaros. Como a motivação composicional é a cultura gaúcha, surgiu a idéia de criar um gesto que lembrasse o canto do

quero-quero, considerado pássaro símbolo da *pampa*. Assim, criamos um gesto a partir da *citação ornitológica* do canto do quero-quero para a parte colorística dos sopros, o qual se desenvolve, aumentando seu distanciamento ao canto original. Este canto, que contém figurações em tercinas, usuais na milonga arrabaleira, é intercalado por frases rápidas, pausas e *staccati*, e contrasta com o restante do instrumental, mais lento ritmicamente:

The image displays two systems of a musical score for the piece *Rinascita*, measures 59-65. The instruments are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Viola (Vla.), Piano (Pno.), and Euphonium (E.B.).

System 1 (Measures 59-65):

- Flute (Fl.):** Measures 59-60 feature a forte (*f*) melody with triplets. Measures 61-62 are rests. Measures 63-65 feature a piano (*p*) melody with triplets.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 59-60 feature a forte (*f*) melody with triplets. Measures 61-62 are rests. Measures 63-65 feature a piano (*p*) melody with triplets.
- Viola (Vla.):** Measures 59-60 feature a forte (*f*) melody. Measures 61-62 are rests. Measures 63-65 feature a mezzo-piano (*mp*) melody with a glissando.
- Piano (Pno.):** Measures 59-60 feature a forte (*f*) melody. Measures 61-62 are rests. Measures 63-65 feature a mezzo-piano (*mp*) melody.
- Euphonium (E.B.):** Measures 59-60 feature a forte (*f*) melody. Measures 61-62 are rests. Measures 63-65 feature a mezzo-piano (*mp*) melody.

System 2 (Measures 64-65):

- Flute (Fl.):** Measures 64-65 feature a forte (*f*) melody with triplets.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 64-65 feature a piano (*p*) melody with triplets.
- Viola (Vla.):** Measures 64-65 feature a mezzo-piano (*mp*) melody with a glissando.
- Piano (Pno.):** Measures 64-65 feature a mezzo-piano (*mp*) melody.
- Euphonium (E.B.):** Measures 64-65 feature a mezzo-piano (*mp*) melody.

Figura 174a: Citação ornitológica em *Rinascita* (c. 61-65).

66

Fl.

B♭ Cl.

Vla.

Pno.

E.B.

mf

f

mp

Figura 174b: Citação ornitológica em *Rinascita* (c. 66-70).

E, por fim, o *portamento*, outra questão já citada anteriormente. Representado pelos gestos secundários d, e, e h, já exemplificados nas figuras anteriores, tem nos *glissandi* a característica gestual em comum. O gaúcho é, muitas vezes, contemplativo. Fica a olhar o campo, a chuva, os animais, o céu, enfim, a natureza. Esta contemplação tem um ar bucólico, campesino, de simplicidade. Os *portamenti* são a transferência de suspiros, murmúrios, inflexões pensativas e contemplativas do gaúcho para um pensamento gestual. Os *portamenti* constituem gestos de contemplação, que aparecem junto à citação ao quero-quero, por exemplo, e que intentam acrescentar nostalgia.

Portanto, podemos averiguar como se deu o *pensamento gestual*, de acordo com a *condução* ou *interação gestual*, que, juntamente com o conceito de *gesto musical* (*sonoridade* ou *movimento* que *significa*), configuram nossa motivação estética, na composição de ensaio *Rinascita*. Porém, resta ainda comentarmos a utilização do material gauchesco quanto ao motivo, o que faremos a seguir.

6.3.2 - Quanto ao motivo

Rinascita pode ser considerada uma obra de transição entre os conceitos de motivo e de gesto. Basicamente, podemos averiguar que, em seu esboço, a construção melódica se baseia, em toda a *parte A*, em períodos antecedentes e conseqüentes, ou seja, uma melodia ligada à construção intervállica e rítmica com uma harmonia inerente, uma construção motívica com elementos gauchescos, portanto.

Evidentemente, analisando o resultado da versão final, podemos constatar que foi dado um tratamento gestual a esta construção motívica, distribuindo a melodia entre os instrumentos, criando gestos secundários, dando direcionalidade gestual, imprimindo características holísticas aos segmentos melódicos, agregando timbres e dinâmicas importantes e diferenciadoras, reconfigurando os gestos, interagindo gestos, etc. Porém, sua origem motívica interferiu na construção gestual. *Rinascita* é, pois, uma composição híbrida, no sentido de que abriga características de construção motívica, as quais foram tratadas gestualmente *a posteriori*.

A seguir, exemplificamos a origem motívica e o posterior tratamento gestual de um trecho de *Rinascita*:



Figura 175: Origem motívica em *Rinascita*, esboço (c. 1-8).

Flute

Clarinet in B \flat

Viola *bem vibrato*

Piano

Electric Bass

Fl. *mp* *frul*

B \flat Cl. *mp* *frul*

Vla. *mf*

Pno. *mf* *p* *f*

E.B. *mp*

Figura 176: Tratamento gestual em *Rinascita*, versão final (c. 1-8).

6.4 - Dos desdobramentos

Após a composição e a análise de *Rinascita*, pudemos verificar que a utilização de elementos musicais gauchescos pode ser aplicada de diversas formas. Em *Rinascita*, por exemplo, primeiramente utilizamos materiais do gênero chamamé na construção, ainda motivica, da linha melódica do esboço, a qual persistiu até a versão final. Esta linha melódica foi construída em divisão ternária, própria do chamamé, porém, sobre um pano de fundo harmônico de divisão binária, o que provocou uma sensação mais intensa de atividade rítmica, característica dos gêneros gaúchos. Depois, as construções motivicas da linha melódica foram tratadas gestualmente, ainda que a origem motivica tenha interferido na construção dos gestos, características estas que apontam *Rinascita* como uma composição de transição entre o pensamento motivico, de características tonais, e o pensamento gestual, de características mais livres. O pensamento gestual ajudou a guiar o transcorrer da peça, pois ao mesmo tempo que se mostra amplo e maleável, acrescenta sentido e coesão às idéias musicais. Também foram utilizados, paralelamente aos materiais do chamamé, materiais da milonga arrabaleira, mostrando que se pode utilizar materiais de mais de um gênero musical gaúcho numa mesma peça ou seção. Além dos materiais transcritos do chamamé e da milonga arrabaleira, apresentados e analisados no capítulo destinado às transcrições dos gêneros gauchescos, foram utilizados, na criação dos gestos, idéias como o *cromatismo rítmico*, a *citação ornitológica* e o *portamento*, demonstrando que podem ser aproveitados outros traços da cultura gaúcha para a composição gestual. E por fim, várias técnicas composicionais contemporâneas foram estudadas e se mostraram propícias para serem utilizadas junto aos materiais gauchescos, pois o resultado foi equilibrado, deixando transparecer a origem gauchesca dos materiais – ou ao menos uma origem peculiar, caso o ouvinte não reconheça os materiais gauchescos – e mantendo uma estrutura composicional contemporânea.

Ainda que seja uma peça curta, *Rinascita* é escrita para um número razoável de instrumentos, o que se mostrou interessante para o pensamento gestual, pois os gestos podiam percorrer os instrumentos numa determinada direção, e depois ter este caminho alterado. Isto também facilitou a interação entre os gestos, pois enquanto um gesto era concluído em alguns instrumentos, outro podia começar nos outros instrumentos. O elemento timbre foi fundamental para a construção e a percepção holística dos gestos.

Enfim, a composição de *Rinascita* foi fundamental para mim, pois nela pude experimentar a interação entre material folclórico gauchesco e música contemporânea de maneira a amadurecê-

la. Estando eu ainda muito ligado à música tonal e a sua construção motivica, tive em *Rinascita* a oportunidade de fazer a transição entre o pensamento motivico e o pensamento gestual, num renascimento composicional que deve se espelhar na composição principal deste trabalho. Além disso, as várias técnicas composicionais estudadas durante a composição de *Rinascita* e os procedimentos adotados perante a utilização dos materiais gaúchos podem servir também para a composição principal. *Rinascita* serviu para preparar o terreno para uma composição de maior envergadura, embora para um grupo instrumental mais reduzido. A seguir, portanto, passaremos a apresentar e a analisar a composição principal deste trabalho: *O rio de São Pedro*.

O rio de São Pedro

Danilo Kuhn

A I - Baile na Sanga Funda
Florêncio e China Rita
 80 bpm

The musical score is for a piece titled "O rio de São Pedro" by Danilo Kuhn, specifically the section "I - Baile na Sanga Funda" (Florêncio e China Rita) at 80 bpm. The score is written for a chamber ensemble consisting of Viola, Contrabass, Piano, Vla. (Viola), Cb. (Cello), and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Viola, Contrabass, and Piano. The Viola part is mostly rests. The Contrabass part starts with a melodic line marked *mf* and *arco*, then moves to a more rhythmic pattern marked *p*. The Piano part has a rhythmic accompaniment marked *mp* and *p*. The second system includes staves for Vla., Cb., and Pno. The Vla. part has a melodic line marked *p* and *mp*. The Cb. part has a rhythmic accompaniment marked *ff* and *f*, with a section marked *col legno* and *percus.*. The Pno. part has a rhythmic accompaniment marked *pp* and *p*. A note in the Pno. part indicates: "Percutir com a mão esquerda a parte frontal inferior do instrumento, perto do cavalete." (Strike with the left hand the lower front part of the instrument, near the damper).

BULA:

- 1- Não acentuar os primeiros tempos dos compassos, apenas as notas acentuadas.
- 2- O símbolo > indica acento e staccato simultâneos.

6

Vla.

Cb.

Pno.

pizz.

mp

8

Vla.

Cb.

Pno.

arco

p

mf

p

3

3

p

accel.

B

3

110 bpm

Vla. 11 pizz. *f* arco *f* *mf* pizz. *mf*

Cb. pizz. *ff* *mf* 3 3 *f* arco *mf*

Pno. 11 *mp* *mf* *p*

Vla. 15 arco *f* *ff* *mf* *f*

Cb. *ff* *ff* *mf* pizz. *mf*

Pno. 15 *p* *mp* *p*

19

Vla. *pizz.*

Cb. *mf* *arco* *f*

Pno. *f* *p*

22

Vla. *mf* *mp* *arco*

Cb. *pizz.* *ff* *mf*

Pno. *mf*

25

Vla.

Cb.

Pno.

mf

mp

p

3

Measures 25-27. The Viola and Contrabass parts feature a melodic line with accents. The Piano part has a triplet in the right hand and a single note in the left hand. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.

28

Vla.

Cb.

Pno.

f

f

Measures 28-30. The Viola and Contrabass parts feature a melodic line with accents. The Piano part has a single note in the right hand and a single note in the left hand. Dynamics include *f*.

31

Vla.

Cb.

Pno.

f

mf

f

mf pizz.

mf

3

34

Vla.

Cb.

Pno.

C

70 bpm

pizz. arco

f

mp

arco

f

p

p

p

3

37

Vla.

Cb.

Pno.

p

mp

p

p

41

Vla.

Cb.

Pno.

p

p

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The first system covers measures 37 to 40. The Viola part begins with a triplet of eighth notes in measure 37, followed by eighth and sixteenth notes. The Cello part has a similar rhythmic pattern. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both staves. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*). The second system covers measures 41 to 44. The Viola part has a triplet of eighth notes in measure 41. The Cello part continues with eighth notes. The Piano part has a more static texture with sustained chords and some movement in the right hand. Dynamics include piano (*p*).

193

53

Vla.

Cb.

Pno.

mp *mp* *mf* *mf* *mp* *mp*

57

Vla.

Cb.

Pno.

mf *mf*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The first system covers measures 53 to 56, and the second system covers measures 57 to 60. The Viola part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with many accents and dynamic markings of *mp* (measures 53-54), *mf* (measures 55-56), and *mf* (measures 57-60). The Cello part is also in bass clef, providing harmonic support with chords and single notes, including dynamic markings of *mp* and *mf*. The Piano part consists of a right-hand melody in treble clef and a left-hand accompaniment in bass clef, both featuring a steady eighth-note pattern. The right-hand melody includes dynamic markings of *mp* and *mf*. The left-hand accompaniment is marked *mp* throughout.

61

Vla.

Cb.

Pno.

mf

mf

65

Vla.

Cb.

Pno.

mp

mp

p

E

Duelo com Estácio Valente

11

68 140 bpm

Vla. *pizz.* *f* *mf* *mp* *pizz.* *f* *ff*

Cb. *arco* *mf* *p* *mf* *mf*

Pno. *f* *ff* *mp* *mf* *mf*

72

Vla. *arco* *f* *mf* *pizz.* *f*

Cb. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Pno. *mf* *f* *mf*

78 arco pizz. arco

Vla. *mf* *f* *mf*

Cb. *f* *mf* *f* *ff*

Pno. *ff* *mf*

82

Vla. *mp*

Cb.

Pno. *mp* *p*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The first system covers measures 78 to 81. In measure 78, the Violin plays an arched eighth-note pair (*mf*) followed by a pizzicato half-note (*f*). The Cello plays a half-note (*f*) followed by a sixteenth-note triplet (*mf*), then a sixteenth-note triplet (*f*), and finally a half-note (*ff*). The Piano plays a half-note (*ff*) followed by a half-note (*mf*). The second system covers measures 82 to 84. In measure 82, the Violin plays a half-note (*mp*). The Cello plays a half-note. The Piano plays a half-note (*mp*). In measure 83, the Violin plays a half-note (*mp*). The Cello plays a half-note. The Piano plays a half-note (*p*). In measure 84, the Violin plays a half-note (*mp*). The Cello plays a half-note. The Piano plays a half-note (*p*).

85

Vla. *mf* *f* *f*

Cb. *f* *mf* *mf* *f*

Pno. *mf* *ff* *ff* *f* *f*

89

Vla. *mf* *mf* *f* *ff* *mp* *p*

Cb. *mp* *p*

Pno. *mf* *mf* *f* *f* *f*

94

Vla.

Cb.

Pno.

97

Vla.

Cb.

Pno.

99

Vla. *f* *mp* *mf*

Cb. *ff*

Pno. *mf* *p*

103

Vla. *mf* *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *mp*

Pno. *mf* *f* *ff* *mf* *f*

Detailed description: This musical score page contains measures 99 through 103. The top system (measures 99-100) features a Viola (Vla.) part with a half note G#4, a whole note G#4, and a half note G#4. The Cello (Cb.) part has a half note G#2, a whole note G#2, and a half note G#2. The Piano (Pno.) part has a half note G#2, a whole note G#2, and a half note G#2. The bottom system (measures 101-103) features a Viola (Vla.) part with a half note G#4, a whole note G#4, and a half note G#4. The Cello (Cb.) part has a half note G#2, a whole note G#2, and a half note G#2. The Piano (Pno.) part has a half note G#2, a whole note G#2, and a half note G#2. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, *mp*, *mf*, and *p*, as well as articulation marks like accents and slurs.

108

Vla. *mf* *ff*

Cb. *mf* *f*

Pno. *mf* *ff* *fff*

112

Vla. *mf* *f* *mp* *mf*

Cb. *mp* *mf*

Pno. *mp*

117

Vla. *f* *ff* *f*

Cb. *f* *ff* *f*

Pno. *pp* *mp* *mf*

121

Vla. *ff* *fff*

Cb. *ff* *fff*

Pno. *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *f*

124

Vla.

Cb.

Pno.

mp

mf

f

3

129

Vla.

Cb.

Pno.

f

mf

mp

mf

mf

mp

p

[illegible]

145

Vla. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Cb. *f* *mf* *mp* *p* *pp*

Pno.

152 F *De volta pras casa* 60 bpm

Vla. arco *mp*

Cb. pizz. *mf* *8va* *p*

Pno. *mf* *p* *Lea.*

155

Vla.

Cb.

Pno.

158 (8va)

mp

f

Leo.

161

Vla.

Cb.

Pno.

1618 (8^{va})

arco

mp

mp

164

Vla.

Cb.

Pno.

1648 (8^{va})

Reo.

Reo.

Detailed description: This musical score page contains two systems of music. The first system covers measures 161 to 168. It features three staves: Viola (Vla.) in alto clef, Cello (Cb.) in bass clef, and Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 12/8. The Viola part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then rests. The Cello part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then rests. The Piano part features a continuous eighth-note accompaniment in both hands. Measure 164 includes the instruction 'arco' for the Cello. The second system covers measures 164 to 168. The Viola part has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then rests. The Cello part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then rests. The Piano part continues with the eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings 'mp' (mezzo-piano) and 'Reo.' (ritardando) with asterisks.

208

This musical score is for measures 173 through 178 of the piece 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It is arranged for Violoncello (Vla.), Contrabasso (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system contains measures 173 and 174, and the second system contains measures 175, 176, 177, and 178. The Violoncello and Contrabasso parts are in bass clef, while the Piano part is in treble clef. The Violoncello and Contrabasso parts feature a melodic line with a slur over measures 173-174 and a crescendo leading into measure 175. The Piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings: *p* (piano) for the Violoncello in measure 173, *mp* (mezzo-piano) for the Violoncello in measure 174, *mp* (mezzo-piano) for the Contrabasso in measure 173, *mf* (mezzo-forte) for the Contrabasso in measure 174, and *mf* (mezzo-forte) for the Piano in measure 175. The score also includes a rehearsal mark (173) and a section mark (8^{va}) above measure 175. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

176

Vla.

Cb.

p *mp*

mp *mf*

176

(8^{va})

Pno.

8

Rec. * Rec.

179

Vla. *p* *mp*

Cb. *mp* *mf*

Pno. (8^{va})

Reo.

182

Vla. *f*

Cb. *f*

Pno. (8^{va})

Reo.

Reo.

185

Vla.

Cb.

Pno.

1838 (8^{ma})

mf

3

3

8

✱ Lento. ✱

188

Vla.

Cb.

Pno.

Rec.

Rec.

191

Vla.

Cb.

Pno.

191/8 (8va)

Rec.

194

Vla. *p*

Cb. *p*

Pno. (8va)

pco. *pco.*

198

Vla. *p* *pp*

Cb.

Pno. *8va* *8* *Ac.*

203

Vla. *pp*

Cb.

Pno. *8va* *p* *p* *

Detailed description: This musical score spans measures 198 to 203. The Viola (Vla.) part begins in measure 198 with a piano (*p*) dynamic, featuring eighth notes with accents. It transitions to a pianissimo (*pp*) dynamic in measure 200. The Cello (Cb.) part follows a similar pattern, starting with *p* and moving to *pp*. The Piano (Pno.) part is divided into two systems. The first system (measures 198-200) includes an 8va line with chords and an 8 line with eighth-note chords. The second system (measures 201-203) features sustained chords in the 8va line and moving lines in the 8 line, with dynamics of *p* and *pp*. Measure 203 ends with a key signature change to B-flat major and a 6/4 time signature. A double bar line and an asterisk (*) mark the end of the page.

I II - A cor rubra
Memória de um farrapo

29

210 100 bpm
arco
mf

Vla.

Cb.

Pno.

213
mf
pizz.

Vla.

Cb.

Pno.

215

Vla. mf f

Cb.

Pno.

218

Vla. mf p mf

Cb. arco mf

Pno. f mf

220

Vla.

Cb.

Pno.

f

mf

222

Vla.

Cb.

Pno.

mf

f

mf

Detailed description: This musical score page contains two systems of music, measures 220-221 and 222-223. The first system (measures 220-221) is in 6/4 time, with a key signature of one flat. The Viola (Vla.) part starts at measure 220 with a melodic line, marked *mf* at the end of the system. The Cello (Cb.) part has a lower melodic line. The Piano (Pno.) part has a bass line with a forte (*f*) dynamic at measure 220 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic at measure 221. The second system (measures 222-223) is in 4/4 time. The Viola part continues with a melodic line, marked *mf*. The Cello part has a melodic line, marked *mf*. The Piano part has a bass line with a forte (*f*) dynamic at measure 222 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic at measure 223. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

32

J

223

arco

f

Vla.

Cb.

Pno.

6/4

6/4

6/4

6/4

224

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

mf

f

Vla.

Cb.

Pno.

6/4

5/4

11/4

11/4

11/4

11/4

227

Vla. *f* arco

Cb. *f* arco pizz.

Pno.

228

Vla. *mf* pizz. arco *f* pizz. arco *f* pizz.

Cb. *mf* arco *f* pizz. arco *f* pizz.

Pno.

231

Vla. *arco* *f*

Cb. *arco* *mf* *pizz.*

Pno.

232

232

Vla. *arco* *pizz.*

Cb. *arco* *f* *pizz.*

Pno.

233

233

Vla. *f* arco

Cb. *mf* arco pizz.

Pno.

234

Vla. arco pizz.

Cb. arco pizz.

Pno.

235

Vla. *f* arco

Cb. *mf* arco pizz.

Pno. *mf* *f*

236

Vla. *mf* arco

Cb. *mf* arco

Pno. *mf* *f* *mf*

[K]

237

Vla. *f*

Cb. *mf* pizz.

Pno. *mf* *f*

238

Vla. *mf*

Cb. *f* *mf*

Pno. *mf*

Detailed description: The image shows a musical score for measures 237 and 238. The score is written for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). Measure 237 features a Viola part starting with a forte (*f*) dynamic, a Cello part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction, and a Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 238 features a Viola part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a Cello part with a forte (*f*) dynamic, and a Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

239

Vla. *mf* *f* pizz.

Cb. *f*

Pno. *f* *mf*

240

Vla. arco *mf*

Cb. arco *mf*

Pno. *mf* *f*

239

240

241

Vla. *f* pizz.

Cb. *mf*

Pno. *mf* *f* *mf*

242

Vla. *mf* pizz.

Cb. arco *mf*

Pno. *mf* *f*

3 3

Detailed description: This musical score page contains two systems of music, measures 241 and 242. The instruments are Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. In measure 241, the Viola part begins with a forte (*f*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Cello part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and plays a similar rhythmic pattern. The Piano part features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand, with some notes marked mezzo-forte (*mf*). In measure 242, the Viola part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The Cello part is marked arco and mezzo-forte (*mf*). The Piano part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand, which includes two triplet markings (3) over the final notes.

The image displays two systems of musical notation, corresponding to measures 243 and 244. Each system includes staves for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

Measure 243:

- Vla.:** The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. A dynamic marking of *f* is present.
- Cb.:** The staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. A dynamic marking of *mf* is present.
- Pno.:** The staff is in grand staff (treble and bass clefs). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. A dynamic marking of *f* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur.

Measure 244:

- Vla.:** The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. A dynamic marking of *f* is present.
- Cb.:** The staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. A dynamic marking of *mf* is present.
- Pno.:** The staff is in grand staff (treble and bass clefs). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. A dynamic marking of *f* is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur.

245

Vla. *mf* pizz.

Cb. *mf*

Pno. *mf* *f*

246

Vla. *mf*

Cb. arco *f*

Pno. *mf* *f*

247

Vla. *mf* pizz.

Cb. *mf*

Pno. *f* *mf* 3 3 *f*

248

Vla. *mf* *f*

Cb. arco *mf*

Pno. *mf* 3 3 3 3 *f*

Detailed description: The image shows a musical score for measures 247 and 248. The score is written for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The time signature is 8/4. In measure 247, the Viola part starts with a *mf* dynamic and a pizzicato (pizz.) instruction. The Cello part also starts with a *mf* dynamic. The Piano part features a *f* dynamic in the first half and a *mf* dynamic in the second half, with triplet markings (3) in the right hand. In measure 248, the Viola part has a *mf* dynamic in the first half and a *f* dynamic in the second half. The Cello part is marked arco and *mf*. The Piano part continues with *mf* and *f* dynamics, including triplet markings (3) in both hands.

250

Vla. *mf*

Cb. *mf* pizz.

Pno. *mf* *f*

252

Vla. *mf* *f* *mf* *mf*

Cb. *mf*

Pno.

Detailed description: This musical score is for measures 250-252. It features three staves: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature changes from 3/4 to 8/4 at measure 250, then to 5/4 at measure 252. In measure 250, the Viola plays a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, marked *mf*. The Cello plays a half note G3, a quarter note A3, and a half note Bb3, marked *mf*, followed by a pizzicato section. The Piano has a right-hand part with a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, marked *mf*, and a left-hand part with a half note G3, a quarter note A3, and a half note Bb3, marked *f*. In measure 251, the Viola plays a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, marked *mf*, followed by a triplet of eighth notes G4, A4, Bb4 marked *f*, and then a half note G4 marked *mf*. The Cello plays a half note G3, a quarter note A3, and a half note Bb3, marked *mf*, followed by a triplet of eighth notes G3, A3, Bb3 marked *f*, and then a half note G3 marked *mf*. The Piano is silent. In measure 252, the Viola plays a half note G4, a quarter note A4, and a half note Bb4, marked *mf*, followed by a half note G4 marked *mf*. The Cello plays a half note G3, a quarter note A3, and a half note Bb3, marked *mf*, followed by a half note G3 marked *mf*. The Piano is silent.

256

Vla. *f* *f* *mf* *mp*

Cb. *f* *f* *mf* *mp*

Pno. 256

263

[L] Guerra do Paraguay

110 bpm arco

Vla. *ff* *ff*

Cb. *p* *f* *f*

Pno. 263 *f* *f*

270

Vla. *ff* *ff* *mf*

Cb. *f* *f* *mp*

Pno. *ff* *f* *mp*

275

Vla. *mf* *mf*

Cb. *mp* *mp*

Pno. *mp* *mp*

Detailed description: This musical score spans measures 270 to 275. The first system (measures 270-272) is in 12/8 time with a key signature of one flat. The Viola and Cello parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *ff* and *f*, transitioning to *mf* and *mp* respectively. The Piano accompaniment consists of chords and eighth-note patterns. The second system (measures 273-275) changes to 3/4 time and a key signature of two sharps. Dynamics are marked *mf* for the strings and *mp* for the piano. The Viola and Cello parts show more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes in measure 275.

280

Vla. *mf*

Cb. *mp*

Pno. *f*

285

Vla. *ff*

Cb. *f*

Pno. *f*

290

Vla. *mf*

Cb. *mp*

Pno. *mp*

295

Vla. *mf* *ff*

Cb. *mp* *f*

Pno. *f*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for measures 290-295. The first system (measures 290-294) features a Viola (Vla.) in alto clef, a Cello (Cb.) in bass clef, and a Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Viola part has a melodic line with accents and a crescendo leading to a half note. The Cello part has a similar melodic line with accents and a crescendo. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also featuring accents and a crescendo. The second system (measures 295-299) continues the same instrumentation. The Viola part has a more active melodic line with accents and a crescendo leading to a fortissimo (ff) section. The Cello part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also featuring accents and a crescendo. The Piano part has a rhythmic accompaniment with chords and single notes, also featuring accents and a crescendo. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 2/4 in measure 295. The score includes various musical notations such as notes, rests, accents, crescendos, and dynamic markings.

301

Vla. *ff*

Cb. *f*

Pno.

306

Vla. *mf*

Cb. *mp*

Pno. *mp*

310

Vla. *mf*

Cb. *mp*

Pno. *mp*

314

Vla. *ff*

Cb. *f*

Pno. *f*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for measures 310-314. The first system (measures 310-313) is in 4/4 time and features a Viola (Vla.) in alto clef, a Cello (Cb.) in bass clef, and a Piano (Pno.) in grand staff. The Viola part starts with a melodic line marked *mf* and includes triplet markings. The Cello part provides a rhythmic accompaniment marked *mp*. The Piano part has a right-hand melody marked *mp* and a left-hand accompaniment marked *mf*. The second system (measures 314-317) is in 2/4 time and features a Viola (Vla.) in alto clef, a Cello (Cb.) in bass clef, and a Piano (Pno.) in grand staff. The Viola part is marked *ff* and features a more active melodic line. The Cello part is marked *f* and provides a rhythmic accompaniment. The Piano part has a right-hand melody marked *f* and a left-hand accompaniment marked *f*. The key signature changes from one flat to two flats between the systems.

Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.) score, measures 320-324. The score is in 6/4 time, key of B-flat major. Measures 320-321 are in 6/4 time, and measures 322-324 are in 3/4 time. The Piano part features a complex rhythmic pattern in measures 320-321, transitioning to a simpler pattern in measures 322-324. The Violin and Cello parts provide harmonic support with sustained notes and melodic lines. Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*.

339

Vla. *f* *ff*

Cb. *mf* *ff*

Pno. *ff* *ff*

343

Vla. *mf* *mf*

Cb. *mp* *mp*

Pno. *mp* *mp*

Detailed description: This musical score spans measures 339 to 343. The first system (measures 339-342) is in 6/8 time. The Viola part (Vla.) begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with eighth notes. The Cello part (Cb.) has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3) and then half notes. The Piano (Pno.) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and dotted half notes in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The second system (measures 343-346) changes to 2/4 time. The Viola part has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and then eighth notes. The Cello part has a triplet of eighth notes (F3, E3, D3) and then eighth notes. The Piano part continues with eighth notes in the right hand and dotted half notes in the left hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

348

Vla. *mf* *f*

Cb. *mp* *mp*

Pno. *mf* *mp*

354

Vla. *ff* *f*

Cb. *f* *mf*

Pno. *mf* *ff*

358

Vla. *ff*

Cb. *f*

Pno. *mf*

362

Vla. *ff* *f* *ff* *f*

Cb. *f* *mf* *f* *mf*

Pno. *f* *ff*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for measures 358-362. The first system (measures 358-361) features three staves: Viola (Vla.) in alto clef, Cello (Cb.) in bass clef, and Piano (Pno.) in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Viola part starts with a fortissimo (ff) dynamic and includes triplet markings. The Cello part starts with a forte (f) dynamic and also includes triplet markings. The Piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a fortissimo (ff) dynamic in the left hand. The second system (measures 362-365) continues the same instrumentation. The Viola part shows dynamic changes from ff to f and back to ff. The Cello part shows changes from f to mf and back to f. The Piano part continues with f in the right hand and ff in the left hand, with various articulation marks like accents and slurs.

368

Vla. *f* *mf* *mf*

Cb. *mf* *mp* *mp*

Pno. *mp* *mp*

373

Vla. *mf* *ff*

Cb. *mp* *f* *mf*

Pno. *f* *ff*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for measures 368-373. The first system (measures 368-372) is in 12/8 time and features a key signature of two sharps (F# and C#). The Viola (Vla.) part starts with a forte (*f*) dynamic, then moves to mezzo-forte (*mf*). The Cello (Cb.) part starts with mezzo-forte (*mf*) and then moves to mezzo-piano (*mp*). The Piano (Pno.) part is marked mezzo-piano (*mp*) throughout. The second system (measures 373-376) changes to 4/4 time and a key signature of two sharps (F# and C#). The Viola part starts with mezzo-forte (*mf*) and then moves to fortissimo (*ff*). The Cello part starts with mezzo-piano (*mp*) and then moves to forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*). The Piano part starts with forte (*f*) and then moves to fortissimo (*ff*). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

378

Vla.

Cb.

Pno.

f *ff* *mf* *mf* *ff*

383

Vla.

Cb.

Pno.

f *f* *mf* *f*

241

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The first system covers measures 378 to 382. The Viola part begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), playing eighth notes with accents. The Cello part starts with a bass clef and the same key signature, playing eighth notes with accents, then moves to a half note in measure 380. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, playing eighth notes with accents. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). A triplet of eighth notes is marked in measure 380. The second system covers measures 383 to 387. The Viola part changes to a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#), playing half notes with accents. The Cello part remains in a bass clef with the same key signature, playing half notes with accents. The Piano part changes to a treble clef and a key signature of three sharps, playing eighth notes with accents. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A time signature change to 6/8 is indicated in measure 384.

[N] *O vento morno da morte*

60 bpm

388

Vla.

Cb.

Pno.

p

pp

f

mp

arco

mp

mf

f

p

mp

mp

393

Vla.

Cb.

Pno.

mp

mf

f

p

mp

mp

Detailed description: The image shows a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 388 to 392, and the second system covers measures 393 to 397. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked as 60 bpm. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, pp, f, mp, mf), and articulation marks (accents, slurs). The Viola part has a melodic line starting in measure 393. The Cello part has a melodic line starting in measure 388. The Piano part has a complex accompaniment with many sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand.

397

Vla. mf

Cb. f

Pno. mf

f

402

Vla. f arco

Cb. ff arco f mp

Pno. mf

407

Vla.

Cb.

Pno.

mf

f

mf

mp

mp

409

Vla.

Cb.

Pno.

f

mp

mf

f

p

f

p

Detailed description: This musical score page contains two systems of music for measures 407-410. The first system (measures 407-408) features a Viola (Vla.) with a sustained note and a wavy line indicating vibrato, a Cello (Cb.) with a melodic line, and a Piano (Pno.) with chords. The second system (measures 409-410) features a Viola with a melodic line, a Cello with a melodic line, and a Piano with chords. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *p*. The score is written in treble and bass staves for each instrument.

60

411

Vla. *f* *mf* *mp*

Cb. *ff* *p* *mp* *mf*

Pno.

414

Vla. *ff* *mp* *f*

Cb. *f* *ff* *mf* *mf* *p*

Pno. *mp*

418

Vla. *mf* *f*

Cb. *mf* *ff* *f*

Pno. *mp*

422

Vla. *mf* *f* *mf* *ff* *f*

Cb. *mf* *f* *mf* *f*

Pno. *mp* *mp*

Detailed description: This musical score page contains two systems of music, measures 418-422. The first system (measures 418-421) features a Viola (Vla.) part in alto clef with a melodic line and a wavy hairpin indicating a crescendo from mezzo-forte (mf) to forte (f). The Cello (Cb.) part in bass clef has a similar melodic line, with dynamics starting at mf, peaking at fortissimo (ff) in measure 420, and ending at f. The Piano (Pno.) part consists of a left-hand accompaniment with chords and eighth notes, marked mezzo-piano (mp). The second system (measures 422-425) continues the Viola part with dynamics mf, f, mf, ff, and f. The Cello part has dynamics mf, f, mf, and f. The Piano part features a right-hand accompaniment with chords, marked mp in measures 422 and 425. The page number 61 is in the top right corner.

426

Vla.

Cb.

Pno.

Measures 426-428 of a musical score. The Viola (Vla.) part is in alto clef, starting with a forte (*f*) dynamic, peaking at fortissimo (*ff*) in measure 427, and ending at mezzo-forte (*mf*) in measure 428. The Contrabass (Cb.) part is in bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, peaking at forte (*f*) in measure 427, and ending at mezzo-piano (*mp*) in measure 428. The Piano (Pno.) part is in grand staff, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *mp*.

429

Vla.

Cb.

Pno.

Measures 429-431 of a musical score. The Viola (Vla.) part is in alto clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, peaking at mezzo-piano (*mp*) in measure 430, and ending at forte (*f*) in measure 431. The Contrabass (Cb.) part is in bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, peaking at mezzo-forte (*mf*) in measure 430, and ending at forte (*f*) in measure 431. The Piano (Pno.) part is in grand staff, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *p*.

432

Vla. *mp*

Cb. *f* *mf* *mp*

Pno. *mp* *p*

435

437

Vla. *f* *arco*

Cb. *ff* *arco*

Pno. *mf* *f*

440

441

Vla. *mf* *mp*

Cb. *f* *mf*

Pno. *mf* *f*

446

Vla.

Cb. *mp*

Pno. *p* *mp* *mp*

O III - O campo e a chuva
Amanhecer na pampa

90 bpm

452

Vla. arco *mp*

Cb. arco *mp*

Pno. *mp*

459

Vla. *mf*

Cb. *mf*

Pno. *mf*

466

Vla.

Cb.

Pno.

mp

mp

mp

473

Vla.

Cb.

Pno.

mf

480

Vla.

Cb.

Pno.

mf

487

Vla.

Cb.

Pno.

f

488

Detailed description: This image shows two systems of musical notation for measures 480 through 488. The first system (measures 480-487) features a Viola (Vla.) in alto clef, a Cello (Cb.) in bass clef, and a Piano (Pno.) in grand staff. The Viola and Cello parts are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part has a treble staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a bass staff with a key signature of two sharps (F#, C#). The second system (measures 487-488) continues the same instrumentation. The Viola and Cello parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part continues with the same key signature and dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

494

Vla.

Cb.

Pno.

ff

501

Vla.

Cb.

Pno.

mp

mp

508

f

f

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for measures 494 through 508. The first system (measures 494-500) features a Viola (Vla.) and Cello (Cb.) part in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The Viola part begins with a half note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Cello part begins with a half note G#3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The Piano (Pno.) part is in grand staff (treble and bass clefs) and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 501-508) features the same instruments. The Viola part begins with a half note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The Cello part begins with a half note G#3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. The Piano part begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and transitions to fortissimo (*f*) in measure 508. The page number 68 is located at the top left.

508

Vla.

Cb.

Pno.

515

mp

mp

mf

mf

518

This musical score is for measures 508 to 518, featuring three staves: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 508 to 514, and the second system covers measures 515 to 518. The Viola and Cello parts consist of half notes, mostly beamed in pairs. The Piano part features a complex texture with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a rapid, flowing accompaniment. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) for the strings and *mf* (mezzo-forte) for the piano, with some *mf* markings also appearing on the piano's lower register. The score concludes with a double bar line at measure 518.

522

Vla.

Cb.

Pno.

mf

mf

mf

527

Vla.

Cb.

Pno.

527

256

Vla.

560

Vla. *mf* *f* *f* *arco*

Cb. *f* *pizz.*

Pno. *mf* *mp*

mp

566

Vla. *f* *f*

Cb. *f*

Pno. *f*

570

Vla.

Cb.

Pno.

575

Vla.

Cb.

Pno.

575

The musical score is divided into two systems, each containing staves for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 570-574) is in 3/4 time. The Viola part begins with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and continues with various rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes (B, C, D) in measure 572. The Cello part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The second system (measures 575-579) includes a time signature change to 3/4 and then 4/4. The Viola part continues with its melodic lines, including a triplet of eighth notes (E, F, G) in measure 578. The Cello part maintains its eighth-note accompaniment. The Piano part continues with its complex texture. Dynamics include *mf* and *f*.

579

Vla. arco *f* *f* 3

Cb. pizz. *f*

Pno. *mf*

583

Vla. *f*

Cb.

Pno. *mf*

Detailed description: This musical score is for measures 579 to 583. It features three staves: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. In measure 579, the Viola plays a sixteenth-note arpeggiated figure. In measure 580, the Viola switches to arco and plays a series of eighth notes, with a forte (*f*) dynamic. The Cello plays a dotted quarter note in measure 579 and a half note in measure 580, with a forte (*f*) dynamic. The Piano has a complex texture in measure 579, including a triplet of sixteenth notes in the right hand and a sustained bass line in the left hand. In measure 580, the Piano plays a series of eighth notes in the right hand and a sustained bass line in the left hand, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measures 581 and 582 continue these patterns, with the Viola playing a series of eighth notes and the Piano playing a series of eighth notes. In measure 583, the Viola plays a series of eighth notes, the Cello plays a dotted quarter note, and the Piano plays a series of eighth notes. The dynamics are *f* for the Viola and *mf* for the Piano.

587

Vla.

Cb.

Pno.

588

592

Vla.

Cb.

Pno.

593

594

595

596

The musical score for measures 587-596 is presented in three systems. The first system (measures 587-588) features the Viola and Cello in the upper staves and the Piano in the lower staff. The Viola part begins with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello part has a dotted quarter note (F#3) followed by a half note (G#3). The Piano part has a melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The second system (measures 589-591) continues the Viola and Cello parts, with the Viola part featuring a triplet of eighth notes (B4, C#5, D5) marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello part has a dotted quarter note (F#3) followed by a half note (G#3). The Piano part has a melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The third system (measures 592-596) features the Viola and Cello in the upper staves and the Piano in the lower staff. The Viola part begins with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) marked with a forte (*f*) dynamic. The Cello part has a dotted quarter note (F#3) followed by a half note (G#3). The Piano part has a melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

596

Vla.

Cb.

Pno.

arco

mf

596

602

mf

mf

mf

603

mp

mp

Detailed description: This musical score is for measures 596 to 603. It features three staves: Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8. Measure 596 starts with the Violin playing a sixteenth-note melody, while the Cello and Piano provide harmonic support. The Cello part includes an 'arco' marking. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score continues through measures 602 and 603, showing various musical textures and dynamic changes.

609

rit.

Vla.

Cb.

Pno.

f *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp* *p*

f *mf* *mp*

f *mf* *mp*

Memorial descritivo: *O rio de São Pedro*

A composição *O rio de São Pedro* sintetiza, neste trabalho, a aplicação dos elementos musicais gauchescos estudados e dos estudos composicionais numa composição contemporânea. É nela que se pretende desenvolver as etapas anteriores deste trabalho. Os gêneros gauchescos estudados, a questão do gesto e do motivo, a transposição do folclore para o ambiente contemporâneo, as técnicas composicionais, tudo isto se reflete em *O rio de São Pedro*.

A fim de demonstrar o processo composicional detalhadamente, este memorial descritivo contempla desde as minhas inspirações até as questões técnico-compositivas utilizadas. A seguir, serão expostas a estrutura da peça e as escolhas temáticas; o *programa* da composição; as decisões de caráter criativo decorrentes dos caminhos pelos quais o lidar com os elementos gauchescos sugeriram; as técnicas composicionais desenvolvidas por outros compositores, de aplicabilidade a este processo composicional; e as questões pertinentes especificamente à utilização do material gauchesco referentes ao gesto e ao motivo, além dos possíveis desdobramentos deste processo composicional.

8.1 - Da estrutura e das escolhas temáticas

Conta-se que um navegador português, ao explorar a costa do atual estado do Rio Grande do Sul, avistou o que pensou ser a foz de um grande rio, dadas suas dimensões, quando na verdade navegava próximo ao local onde a Lagoa dos Patos deságua no mar. No dia em que avistou o tal local, a igreja católica celebra a Cátedra de Pedro, ou cadeira de São Pedro, em lembrança do dia em que esta foi levada a Roma, motivo pelo qual o navegador batizou o suposto rio de “Rio de São Pedro”. Este nome ou esta referência manteve-se, ao longo do tempo, para designar o estado gaúcho, sob diversas formas. Ainda hoje, “Rio Grande do Sul” faz referência ao suposto rio grande, bem como no linguajar gauchesco refere-se ao estado como “Província de São Pedro”. De acordo com Souza & Souza:

Em 1531, uma frota foi confiada a Martin Afonso de Souza, que tinha como objetivo expulsar os corsários franceses da Costa brasileira, além de ir até o sul do estuário do Rio da Prata e fundar um ou mais núcleos de povoamento. A navegação foi feita próxima da Costa, permitindo observações que resultariam na descoberta de vários acidentes geográficos, entre os quais, a barra por onde o caudal da Lagoa dos Patos é despejado no Oceano Atlântico. Era o dia em que o calendário eclesiástico recorda a Cátedra de Pedro, que partindo de Antioquia, chegara a Roma para iniciar, no poderoso Império, a pregação do Cristianismo. A data inspirou o topônimo equivocadamente: Rio de São Pedro. Posteriormente, para diferenciar de outro rio, que

levava o mesmo nome do padroeiro, passou a ser chamado de Rio Grande de São Pedro, devido a sua grande dimensão (SOUZA & SOUZA, disponível em www.mikrus.com.br).

A peça *O rio de São Pedro* divide-se em três seções. A primeira seção, *Baile na Sanga Funda*, é dividida em três sub-seções: *Florêncio e China Rita*, de caráter alegre e dançante, tratando-se de um baile, onde os eventos musicais são norteados por personagens-guia e onde os elementos dos gêneros gauchescos mais notadamente dançantes, como a vaneira, a rancheira, o chote, a chamarra e o chamamé, são privilegiados, bem como o enfoque melódico; *Duelo com Estácio Valente*, de caráter mais tenso e gestual, pois se trata do duelo, durante o baile, entre dois personagens pelo amor da outra personagem, tendo os gestos papel importante na orientação do duelo; e *De volta pras casa*, de caráter melancólico, lento e melódico, que espelha a despedida do casal, que após o baile volta para as suas casas. Já a segunda seção, *A cor rubra*, é de caráter sombrio, tenso e triste e espelha o lado obscuro da história gaúcha no tocante à ligação do estado com sucessivos conflitos armados e guerras, onde a cor rubra simboliza o sangue derramado em nome das guerras, e onde o elemento ritmo, característico e representativo dos gêneros gauchescos, é a tônica do desenrolar composicional. Esta seção divide-se também em três sub-seções: *Memória de um farrapo*, onde gestos são configurados, reconfigurados e sobrepostos, a fim dramatizar a característica fugidia da memória, quando muitas vezes fatos ou eventos vêm à tona ou escapam, simultaneamente ou não; *Guerra do Paraguai*, que reflete o conflito em que o Rio Grande do Sul teve importante participação, sendo que cada país envolvido é representado por um gênero característico; e *O vento morno da morte*, sub-seção baseada no personagem *vento*, que após uma batalha, espalha os horrores da guerra. E, por fim, a terceira seção, *O campo e a chuva*, que é de caráter devoto, contemplativo, sóbrio, esperançoso e bucólico, onde os elementos gauchescos tecem-se a formar um todo, enquanto o gaúcho observa, introspecto, a chuva cair no campo. Divide-se em duas sub-seções: *Amanhecer na pampa*, lenta, com enfoque harmônico, que aos poucos ganha força e movimento, dando início ao dia; e *Mateando solito*, também lenta, onde um gaúcho, inicialmente sisudo e triste, aos poucos, ao contemplar a natureza que se exhibe, o campo, a chuva e o amanhecer, se enche de esperança.

O motivo pelo qual a peça assim foi dividida deve-se ao desejo de contar com três seções bem distintas musicalmente, a fim de abarcar o maior número de possibilidades composicionais, e também tematicamente, pois compreende as temáticas do baile, da guerra e do campo, três elementos fortemente presentes na cultura gaúcha.

O baile é uma temática gaúcha bastante característica, dada sua origem rural e sua influência na música gauchesca. Frequentemente os gêneros musicais gauchescos são chamados

de *danças gaúchas* devido a sua excelência dançante. Todos os gêneros gauchescos são dançados em bailes, que são o seu principal disseminador. É um ambiente rural de festa, onde as pessoas se divertem, dançam, flertam, e brigam também, muitas vezes por amor.

A guerra é uma temática marcante do povo gaúcho. Dada sua posição geográfica, de fronteira com o Uruguai e a Argentina, o estado do Rio Grande do Sul sempre foi palco de disputas territoriais. Além disso, a Revolução Farroupilha – revolta contra o Império Brasileiro por descontentamento político e econômico – e a própria criação da República Rio-Grandense, decorrente daquela revolta, ajudaram a imprimir na cultura gaúcha a exaltação de valores como a valentia, a coragem, a bravura, a honra, o aguerrimento e o orgulho, o que se traduz no jeito de ser do gaúcho. No entanto, apesar de ser um elemento formador da cultura gaúcha, guerras sempre são guerras, e deixam rastros de crueldade e de injustiça. Inúmeros são os episódios sangrentos e terríveis. Em *O rio de São Pedro*, esta temática tem uma ambiência triste e tensa.

E o campo também é uma temática característica gauchesca. O estado do Rio Grande do Sul sempre teve vocação pastoril. Grandes propriedades, criação de gado, produção de charque, de carne, grandes plantações. A ligação do gaúcho com a paisagem da pampa, dos campos vastos, das várzeas e coxilhas, das planuras, do verde sem fim e o que ele contém, os rios, os açudes, as sangas, os cavalos, o gado, as lides, o galpão, o fogo de chão. A cultura gaúcha é essencialmente rural. Em *O rio de São Pedro*, a temática do campo é contemplativa, é poética, é um gaúcho *chimarreando* e *bombeando*, de seu galpão, o campo e a chuva.

8.2 - Do programa de *O rio de São Pedro*

Apesar de não se tratar de música *programática*, *O rio de São Pedro* foi composto a partir de um programa, um roteiro, um texto base. Evidentemente, o que se ouve é a música, pois esta não *representa* nada. A música não comunica. Não é uma linguagem. Não possui semântica ou sintaxe. O que se ouve são as relações, os contrastes, as simetrias, as assimetrias. Como se diria, por exemplo, “cuia de chimarrão” em Dó menor? No entanto, *O rio de São Pedro* foi inspirada num programa, baseada neste, a fim de que a estrutura musical *espelhe* a estrutura do programa, sem a intenção de representação. Cada uma das três seções da peça possui um título, o qual indica a sua temática, e cada uma das seções possui sub-seções também tituladas, o que funciona também como um indicador temático. Além disso, situações descritas no programa influenciam os eventos musicais no decorrer da peça.

A seguir, o *programa* de *O rio de São Pedro*:

O rio de São Pedro – Programa		
I – Baile na Sanga Funda	<i>Florêncio e China Rita</i>	Florêncio é o contrabaixo, China Rita é a viola, o piano é apenas a ambientação do baile. Desde o início os personagens parecem desencontrar-se, no jogo do amor, até que, no final da sub-seção, ocorre o acordo entre as partes e o peão e a prenda ficam juntos.
	<i>Duelo com Estácio Valente</i>	Florêncio é o contrabaixo, China Rita é a viola, e o piano é o novo personagem, o rival de Florêncio pelo amor de China Rita: Estácio Valente. Os dois peões duelam por China Rita, que assiste a tudo e torce por Florêncio. Após uma luta disputada, Florêncio leva a melhor e ganha de vez o amor da prenda querida.
	<i>De volta pras casa</i>	Após o baile, Florêncio (contrabaixo) leva sua amada (viola) na garupa, em seu cavalo (piano), para a casa dela. Um clima de nostalgia se impõe pela despedida iminente. Ao deixar China Rita em casa, Florêncio rumo para a casa dele, e a nostalgia e a tristeza aumentam pela saudade que já afeta seus corações.
II – A cor rubra	<i>Memória de um farrapo</i>	Um farrapo conta suas lembranças da Revolução Farroupilha, mas sua memória, fugidia, rememora fatos e eventos de maneira confusa, construindo-se aos poucos, misturando-se, pois a percepção da guerra, e sua dolorosa rememoração, são difíceis para um soldado.
	<i>Guerra do Paraguay</i>	O Paraguai (representado pelo gênero gauchesco <i>polca paraguaia</i> , proveniente do Paraguai) invade o Brasil na altura da Província de Mato Grosso (representado pelo gênero <i>guarânia</i> , semelhante brasileiro do <i>chamamé</i> argentino e gauchesco), dando início ao seu plano expansionista. Em seguida, invade a Argentina na altura da Província de Corrientes (representado pelo gênero gauchesco <i>chamamé</i> , proveniente de Corrientes, Argentina), com o objetivo de chegar até o Rio Grande do Sul. Após, invade o Rio Grande do Sul (representado pelo gênero gauchesco <i>milonga</i>), em busca do apoio de um grupo político do Uruguai (não representado na composição, devido sua pequena participação na guerra), para conquistar este país e assegurar um porto para escoar sua produção. No entanto, Brasil, Argentina e Uruguai formam a Triplíce Aliança e se unem para contra-atacar o Paraguai e, por conseguinte, reconquistar seus territórios e acabar com as intenções paraguaias.
	<i>O vento morno da morte</i>	O vento, após uma batalha, espalha os horrores da guerra.
III – O campo e a chuva	<i>Amanhecer na pampa</i>	O amanhecer na pampa num dia chuvoso.
	<i>Mateando solito</i>	Um gaúcho sisudo, ao contemplar o amanhecer, o campo e a chuva, aos poucos se enche de esperança, mateando sozinho.

Figura 177: Programa de O rio de São Pedro.

Assim, apesar de possuir um programa, *O rio de São Pedro* não é música programática. O programa foi elaborado para estruturar a peça, para nortear as seções e sub-seções, definir suas temáticas e orientar os eventos musicais, e não para ser *representado*. Inclusive, muitas vezes, no decorrer do processo composicional, por força de idéias musicais, o programa foi sendo alterado ou adaptado, configurando uma relação flexível entre composição e programa, interferindo um no outro. O programa serviu como suporte composicional e foi elaborado, não raro, simultaneamente à música.

8.3 - Dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos

Assim como se deu no capítulo anterior, que analisou *Rinascita*, mais adiante, ainda neste capítulo, será abordada a utilização do material gauchesco quanto aos gestos e quanto aos motivos referentes à composição *O rio de São Pedro*, bem como as técnicas composicionais estudadas. Portanto, neste sub-capítulo tratar-se-á estritamente dos caminhos criativos sugeridos pelos elementos gauchescos os quais não estejam ligados ao gesto, ao motivo, e às técnicas composicionais estudadas.

Assim como em *Rinascita*, procurou-se, nesta peça, utilizar amplamente o recurso da acentuação em tempos fracos, a fim de promover uma atmosfera gauchesca, porém, contemporânea, ou seja, utilizar, de maneira complexa e utilizando as técnicas composicionais contemporâneas estudadas, as acentuações, sem deixar de lado sua inspiração gauchesca:

The image displays a musical score for three instruments: Violoncello (Vlna.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three measures. The first system starts at measure 19, and the second system starts at measure 22. The Vlna. part is in the alto clef (C4 on the first line) and features various articulations like accents and slurs, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The Cb. part is in the bass clef and includes pizzicato (*pizz.*) and arco markings, with dynamics from *f* to *ff*. The Pno. part is in the grand staff (treble and bass clefs) and shows a variety of textures, including chords, arpeggios, and single notes, with dynamics from *p* to *ff*. The overall style is characteristic of early 20th-century Brazilian music, with a focus on rhythmic patterns and dynamic contrast.

Figura 178: Acentuações em tempos fracos em *O rio do São Pedro* (c. 19-24)

Em *O rio de São Pedro* foram utilizados materiais de todos os gêneros gauchescos estudados: a chamarra, o chote, a vaneira, o chamamé, a rancheira, a milonga, a polca paraguaia e o bugio. No entanto, não houve um critério qualitativo ou quantitativo referente a estas utilizações, pois o processo criativo foi colocado em primeiro plano. Não se procurou dividir as seções ou sub-seções da peça em razão dos gêneros, ou os gêneros em razão das partes. Foi a invenção compositiva que, artisticamente, utilizou os elementos dos gêneros gauchescos ao longo da composição:

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 426-431) features the Viola (Vla.) and Contrabaixo (Cb.) parts. The Viola part includes staccato markings and dynamic markings of *f*, *ff*, and *mf*. The Contrabaixo part includes staccato markings and dynamic markings of *f* and *mp*. The Piano (Pno.) part includes staccato markings and dynamic markings of *mf* and *p*. The second system (measures 429-431) features the Viola (Vla.) and Contrabaixo (Cb.) parts. The Viola part includes staccato markings and dynamic markings of *mf*, *mp*, and *f*. The Contrabaixo part includes staccato markings and dynamic markings of *mf* and *p*. The Piano (Pno.) part includes staccato markings and dynamic markings of *p* and *mf*.

Figura 179: Gêneros gaúchos em *O rio do São Pedro* (c. 426-431)

Os *staccati* e os *staccati* com acentuações também são recursos usuais nos gêneros gaúchos. Aparecem em inúmeras oportunidades, e colaboram para várias intenções compositivas, como a dissociação de uma linha melódica de outra, o reforço de alguns trechos, a dramaticidade e a tensão. Nos gestos, estes recursos são bastante importantes, pois ajudam na percepção da direcionalidade gestual:

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.), spanning measures 11 to 18. The score is written in 12/8 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

- Measures 11-12:** The Violin part begins with a *pizz.* (pizzicato) marking and a forte (*f*) dynamic. The Cello part also starts with *pizz.* and *ff*. The Piano part features a triplet of eighth notes in the right hand, marked *mp*, and a single eighth note in the left hand, marked *mf*.
- Measures 13-14:** The Violin part transitions to *arco* (arco) and maintains a forte (*f*) dynamic. The Cello part continues with *mf* and triplet markings. The Piano part has rests in both hands.
- Measures 15-16:** The Violin part remains *arco* and *f*. The Cello part features a *ff* dynamic. The Piano part has rests in both hands.
- Measures 17-18:** The Violin part returns to *pizz.* and *mf*. The Cello part features a *f* dynamic. The Piano part has rests in both hands.

Figura 180: *Staccati e staccati com acentuações em O rio do São Pedro (c. 11-18)*

Outro elemento importante, também de inspiração gauchesca, são os *glissandi*, que neste contexto dão um ambiente mais nostálgico às linhas melódicas, pois soam quase como um *portamento*, ou seja, como alguém suspirando, numa inflexão reflexiva, bucólica, que se associa a diversos elementos culturais gaúchos, como a paisagem contemplativa rural, o amor, ou a dor da morte nas guerras. Pode também refletir um tombo ou impacto após um golpe em um duelo, como no exemplo abaixo, retirado da sub-seção *Duelo com Estácio Valente*:

68 140 bpm

Vla. *pizz.* *f* *arco* *mf* *mp* *pizz.* *f* *ff*

Cb. *arco* *mf* *p* *mf* *mf*

Pno. *f* *ff* *mp* *mf* *mf*

72 *arco* *f* *mf* *pizz.* *f*

Cb. *mf* *ff* *mf* *ff* *mf*

Pno. *mf* *f* *ff* *mf*

Figura 181: *Glissandi* em *O rio do São Pedro* (c. 68-77)

Assim como em *Rinascita*, a predominância do registro médio e grave sobre o agudo, além de uma preferência estética minha, dá-se também pelo comportamento do gaúcho, geralmente sério, sóbrio, sisudo. É uma referência ao jeito de ser do gaúcho. Os instrumentos viola e contrabaixo enfatizam esta idéia. No entanto, em *O rio de São Pedro* utilizei com maior abrangência os recursos agudos dos instrumentos em certas partes, por diversos motivos, o que de certa

forma amplia a tessitura utilizada em meus processos composicionais. Inclusive, na última seção, notas extremas dos instrumentos são utilizadas:

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vlna.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with measures 532-539. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *arco* (arco). The Piano part features a *ff* (fortissimo) marking in measure 538. The Cello part includes an *arco* marking in measure 539. The Violin part includes an *arco* marking in measure 539. The score also includes a *Rec. mf* marking in measure 539. The score is written in a high register, with notes often reaching the upper limits of the instruments' ranges.

Figura 182: Registro agudo em *O rio do São Pedro* (c. 532-345)

Novamente assim como em *Rinascita*, a relativa diatonicidade das linhas melódicas em algumas partes também provém da música gauchesca, visto que esta está baseada estritamente no

tonalismo, na simplicidade dos instrumentos e instrumentistas e na singeleza das melodias, que poucas vezes transgridem uma oitava.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 185 to 187, and the second system covers measures 188 to 190. Both systems feature three staves: Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The Violin and Cello parts play a melody in G major (one sharp) and 3/4 time. In measures 185-187, the melody is marked *mf* and includes a triplet of eighth notes. In measures 188-190, the melody is marked *mp* and also includes a triplet of eighth notes. The Piano part provides a continuous accompaniment of eighth notes. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system ends with a repeat sign and a 'Reo.' marking. The second system begins with a 'Reo.' marking and ends with a repeat sign and a 'Reo.' marking.

Figura 183: Melodia diatônica em *O rio do São Pedro* (c. 185-190)

Como já foi dito, o programa de *O rio de São Pedro* tem motivação gauchesca. Desde o título, que faz referência à origem do nome do estado do Rio Grande do Sul, até a influência gauchesca nos títulos das seções e das sub-seções da peça, bem como sua interferência no discorrer do discurso musical, já que a peça inteira se baseia no programa. O baile, o peão, a prenda, o peão rival e o duelo, o cavalo, a Revolução Farroupilha, a Guerra do Paraguai, o vento,

a pampa, o chimarrão, tudo isso são elementos da cultura gaúcha que foram usados como inspiração composicional:

Duelo com Estácio Valente

The musical score is for a piece titled "Duelo com Estácio Valente" from the work "O rio do São Pedro" (c. 68-77). It is arranged for Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The tempo is marked as 140 bpm. The score is divided into two systems, each starting at measure 68. The first system (measures 68-71) shows the Vla. playing a melodic line with pizzicato and arco techniques, while the Cb. and Pno. provide harmonic support. The second system (measures 72-75) continues the melodic development in the Vla. and the harmonic accompaniment in the Cb. and Pno. Dynamic markings include *f*, *mf*, *mp*, *p*, *ff*, and *ppp*. Articulation markings include *pizz.* and *arco*.

Figura 184: Influência do programa em *O rio do São Pedro* (c. 68-77)

A questão do acompanhamento às linhas melódicas, que ocorre em diversas ocasiões, também é de motivação gaúchesca. Mesmo que de uma maneira mais elaborada e com outros sentidos, o recurso do acompanhamento aparece na peça muitas vezes, com várias funções, como um pano de fundo para algum evento, ou também como caracterizador de algum gênero:

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three measures.

System 1 (Measures 161-163):

- Measure 161:** The Viola part begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 12/8 time signature. It features a series of eighth notes. The Cello part has a bass clef and a key signature of two sharps, with a single eighth note followed by a rest. The Piano part consists of two staves, both with treble clefs and a key signature of two sharps, playing a continuous eighth-note pattern. A measure number '161' is placed above the first measure of the Viola staff.
- Measure 162:** The Viola part continues with eighth notes. The Cello part has a single eighth note followed by a rest. The Piano part continues with eighth notes. A measure number '162' is placed above the first measure of the Viola staff.
- Measure 163:** The Viola part continues with eighth notes. The Cello part has a single eighth note followed by a rest. The Piano part continues with eighth notes. A measure number '163' is placed above the first measure of the Viola staff.

System 2 (Measures 164-166):

- Measure 164:** The Viola part continues with eighth notes. The Cello part has a single eighth note followed by a rest. The Piano part continues with eighth notes. A measure number '164' is placed above the first measure of the Viola staff.
- Measure 165:** The Viola part continues with eighth notes. The Cello part has a single eighth note followed by a rest. The Piano part continues with eighth notes. A measure number '165' is placed above the first measure of the Viola staff.
- Measure 166:** The Viola part continues with eighth notes. The Cello part has a single eighth note followed by a rest. The Piano part continues with eighth notes. A measure number '166' is placed above the first measure of the Viola staff.

Additional markings include 'arco' above the Cello staff in measure 162, 'mp' (mezzo-piano) above the Cello staff in measures 165 and 166, and 'Rec.' (Recitativo) below the Piano staff in measures 163 and 166.

Figura 185: Acompanhamento em *O rio do São Pedro* (c. 161-166)

The musical score consists of two systems, each with three staves: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 53-56):

- Viola:** Measures 53-56. Measures 53-55 contain eighth notes with accents. Measure 56 contains a sixteenth-note triplet with an accent. Dynamics: *mp* (measures 53-55), *mf* (measure 56).
- Cello:** Measures 53-56. Measures 53-55 contain dotted eighth notes with accents. Measure 56 contains a dotted eighth note with an accent. Dynamics: *mp* (measures 53-55), *mf* (measure 56).
- Piano:** Measures 53-56. Measures 53-55 contain chords with eighth notes. Measure 56 contains a chord with an eighth note. Dynamics: *mp* (measures 53-55), *mp* (measure 56).

System 2 (Measures 57-60):

- Viola:** Measures 57-60. Measures 57-58 contain sixteenth-note triplets with accents. Measures 59-60 contain eighth notes with accents. Dynamics: *mf* (measures 57-60).
- Cello:** Measures 57-60. Measures 57-58 contain dotted eighth notes with accents. Measures 59-60 contain dotted eighth notes with accents. Dynamics: *mf* (measures 57-60).
- Piano:** Measures 57-60. Measures 57-58 contain chords with eighth notes. Measures 59-60 contain chords with eighth notes. Dynamics: *mf* (measures 57-60).

Figura 186: Acompanhamento em *O rio do São Pedro* (c. 53-60)

E, por fim, a forma de *O rio de São Pedro* também tem motivação gauchesca, ou seja, a forma é inspirada no próprio título da peça: a forma de *O rio de São Pedro* discorre feito um rio. Isto é, a forma da peça simplesmente flui, assim como um rio que segue seu curso, pois não há relações entre as seções ou sub-seções, simplesmente uma vem após a outra, embora sigam um programa (um curso) e alguns gestos ou materiais amarrem a peça, recordando elementos já passados.

8.4 - Das técnicas composicionais estudadas

Assim como em *Rinascita*, em *O rio de São Pedro* utilizei muitas técnicas composicionais descritas no livro *Armonía del Siglo XX*, de Vincent Persichetti, e da mesma maneira, ou seja, intuitivamente, sem a preocupação de utilizar a técnica apenas pela técnica, e sim em função da composição. As técnicas foram assimiladas e utilizadas quando eram requisitadas pelo processo criativo, impondo sua presença apenas em prol da criatividade, e não pelo preciosismo técnico ou intelectual. Estas técnicas serão descritas e detalhadas no item 8.4.1 - *Quanto a Persichetti*.

No entanto, técnicas composicionais de outros compositores foram utilizadas, devido às aberturas que as mesmas proporcionam em relação à utilização de elementos gauchescos na música contemporânea. Foram utilizadas técnicas composicionais de José Gramani, Igor Stravinsky, Olivier Messiaen e Paul Hindemith, as quais serão descritas e detalhadas nos itens 8.4.2 - *Quanto a Gramani*, 8.4.3 - *Quanto a Stravinsky*, 8.4.4 - *Quanto a Messiaen*, e 8.4.5 - *Quanto a Hindemith*. Estas técnicas foram utilizadas de maneira a colaborar com a manipulação dos materiais dos gêneros gauchescos. Assim, embora tenhamos utilizado um pequeno número de técnicas de outros compositores, julgamos bem embasada teoricamente a peça, já que a técnica não foi colocada em primeiro plano, ainda que tenha fundamental importância: o processo criativo, o resultado como um todo, a artisticidade foram postas em primeiro plano. A técnica é um meio, não um fim. A obra de arte é um fim.

8.4.1 - Quanto a Persichetti

Uma técnica importante, já utilizada em *Rinascita* e extraída de Persichetti é a utilização, na linha do baixo, de notas diferentes da fundamental real, mas que lhe dão ressonância. No entanto, em *O rio de São Pedro* esta técnica foi utilizada de uma maneira diferente. Durante a sub-seção *Guerra do Paraguay*, onde por quase todo o tempo a viola e o contrabaixo cantam a duas vozes iguais rítmica e intervalicamente, a linha do baixo é escrita, além de uma oitava abaixo, mais uma quinta abaixo, a fim de dar mais brilho não à linha de baixo fundamental, mas à linha melódica da viola:

L Guerra do Paraguay
110 bpm arco

The musical score is for a piece titled 'Guerra do Paraguay' by L. It is in 2/4 time, key of B-flat major, and has a tempo of 110 bpm. The score is marked 'arco' and 'ff'. The melody is in the upper staves, and the accompaniment is in the lower staves, with a forte (f) dynamic. The score is marked 'arco' and 'ff'.

Figura 187: Quinta ou nona por debaixo da linha real da melodia em *O rio de São Pedro* (c. 266-269).

Uma categoria especial de acordes que também foi utilizada em *Rinascita* foi o *cluster*. Segundo o autor, a maioria das formações escalares ou suas partes podem converter-se em *clusters* (*Ibid.*, p. 129), o que se verifica em *O rio de São Pedro* na sua última sub-seção, *Mateando solito*, onde em um trecho que utiliza apenas seis notas da escala de mi menor, mi, fá#, lá, si, dó e ré#, de maneira a intercaladamente funcionarem como acorde de tônica e de dominante com as mesmas notas, *clusters* de cinco destas seis notas aparecem na mão direita do piano, a fim de destacar a dualidade harmônica que esta técnica, que mais adiante será detalhada no item referente à Hindemith, agrega ao trecho musical:

The musical score for measures 560-569 of 'O rio de São Pedro' is presented in three systems. The first system (measures 560-565) shows the Violin (Vla.) and Cello (Cb.) parts with a dynamic of *mf* (measures 560-564) and *f* (measure 565). The Piano (Pno.) part also has a dynamic of *mf* (measures 560-564) and *f* (measure 565). The second system (measures 566-569) shows a dramatic shift in dynamics. The Violin (Vla.) part has a dynamic of *f* (measures 566-569). The Cello (Cb.) part has a dynamic of *f* (measures 566-569). The Piano (Pno.) part has a dynamic of *mp* (measures 566-569). The Piano part features dense clusters of notes in measures 566-569, marked with *mp* and *f*. The Violin part includes arco and pizz. markings.

Figura 188: *Clusters* utilizados em *O rio de São Pedro* (c. 560-569).

Além disso, os *clusters* amplos são poderosas acentuações dramáticas (*Ibid.*, p. 131), assim como os *clusters* utilizados em momentos de grande tensão:

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into four measures, with the first measure starting at measure 103. The Viola and Cello parts feature melodic lines with various dynamics (mf, f, mp) and articulation marks. The Piano part consists of dense clusters of notes, with dynamics ranging from mf to ff. The overall texture is characterized by the use of clusters in the piano accompaniment.

Figura 189: *Clusters* utilizados em *O rio de São Pedro* (c. 103-107).

Segundo Persichetti, “um *ostinato* é um segmento melódico bem definido, insistentemente repetido” (*Ibid.*, p. 244). Em *O rio de São Pedro*, por várias oportunidades se utilizou deste recurso para funcionar como acompanhamento e também para inserir a trama musical elementos gauchescos, visto que, em última análise, um gênero musical gaúcho caracteriza-se especialmente por seu padrão rítmico, que é exatamente um *ostinato*, uma célula rítmico-melódica bem definida e insistentemente repetida:

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system starts at measure 45. The Viola part features a melodic line with triplets and accents, marked *mp*. The Cello part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, also marked *mp*. The Piano part consists of chords and eighth notes, marked *p*. The second system starts at measure 49. The Viola part continues with a similar melodic line, marked *mp*. The Cello part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, marked *mp*. The Piano part continues with chords and eighth notes, marked *p*.

Figura 200: *Ostinati* utilizados em *O rio de São Pedro* (c. 45-52).

A ampla utilização de acentuações deslocadas dos tempos fortes tem também raiz em Persichetti. Então, o amplo uso destes deslocamentos, numa utilização de motivação gauchesca, onde estas acentuações são um dos principais elementos característicos, em vários momentos foi-se desenvolvendo a rítmica de *O rio de São Pedro*:

Figura 201: Trecho com proeminência sincopada em *O rio de São Pedro* (c. 426-431).

Outro recurso utilizado em diversas ocasiões em *O rio de São Pedro* foi o alargamento rítmico, pois “qualquer parte de uma figura rítmica pode ser alargada por um som, um silêncio, ou um ponto de aumento” (*Ibid.*, p. 218). Geralmente em finais de sub-seções ou seções, utilizou-se este recurso a fim de produzir uma desaceleração no movimento musical, preparando a música para um final, uma *fermata*:

The musical score for Figure 203 consists of two systems of three staves each. The first system covers measures 53 to 56, and the second system covers measures 57 to 60. The staves are labeled Vla. (Viola), Cb. (Contrabasso), and Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 4/4. The score features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is highlighted by circles in the original image. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The first system shows a transition from *mp* to *mf* in the Viola and Contrabasso parts, while the Piano part remains at *mp*. The second system shows a transition from *mf* to *mp* in the Viola and Contrabasso parts, while the Piano part remains at *mf*.

Figura 203: Iso-ritmo em *O rio de São Pedro* (c. 53-60).

Em vários trechos de *O rio de São Pedro* foram utilizados fragmentos melódicos com a função de percussão:

31

Vla.

f *mf* *f* *mf*

Cb.

f *mf* *f* *mf*

pizz.

Pno.

31

Figura 204: Percussão melódica em *O rio de São Pedro* (c. 31-33).

E ainda uma última técnica exposta por Persichetti e já utilizada em *Rinascita* é o uso de silêncios:

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 220 and 221. Measure 220 is in 6/4 time, and measure 221 is in 4/4 time. The second system covers measure 222, which is in 4/4 time. The instruments are Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 205: Silêncios em *O rio de São Pedro* (c. 220-222).

Contudo, outras técnicas com raiz em Persichetti, mas que não foram utilizadas também em *Rinascita*, foram utilizadas em *O rio de São Pedro*.

De acordo com o autor, “um som central com o qual estão relacionados outros sons pode estabelecer uma tonalidade, e a maneira como estes outros estão situados ao redor do som central produz a modalidade” (*Ibid.*, p. 29). Num trecho da primeira sub-seção, *Florêncio e China Rita*, por exemplo, mais precisamente entre os compassos 52 e 67, a harmonia gira em torno do acorde de ré maior, sob uma armadura de clave de sol maior, o que indica, junto com a

disposição das notas e a utilização da nota dó natural no acorde de ré maior, a modalidade de ré mixolídio:

The image displays a musical score for three instruments: Violoncello (Vlna.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, with measures 61-67 shown. The Vlna. staff is in C major (one sharp) and 3/4 time. The Cb. staff is in C major (one sharp) and 3/4 time. The Pno. staff is in C major (one sharp) and 3/4 time. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and accidentals.

Figura 206: Tonalidade e modalidade em *O rio de São Pedro* (c. 61-67).

E além disso, “estes acordes [os de sétima e de nona] se converteram em entidades estáveis por si mesmas com seus sons dissonantes não necessariamente preparados ou resolvidos” (*Ibid.*, p. 74). Ou seja, o acorde de ré maior com sétima, a “tônica” do trecho citado acima, por ter seu som dissonante não preparado ou resolvido, se converte em entidade estável.

Segundo Persichetti, uma passagem é politonal quando temos um “mesmo modo sob diferentes centros tonais” (*Ibid.*, p. 37). Assim, algumas passagens da sub-seção *Guerra do Paraguay* são politonais, tal o exemplo a seguir:

306

Vla. *mf*

Cb. *mp*

Pno. *mp*

306

309

Figura 207: Politonalidade em *O rio de São Pedro* (c. 306-309).

Também temos passagens polimodais nesta mesma sub-seção, já que é polimodal uma passagem onde há “dois ou mais modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros tonais” (*Ibid.*, p. 36):

The image displays two systems of musical notation for the piece *O rio de São Pedro*, measures 270-279. The instruments are Viola (Vla.), Contrabasso (Cb.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 270-274):

- Measures 270-273:** The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 12/8. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The Viola and Contrabasso parts feature melodic lines with accents, while the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- Measure 274:** The time signature changes to 3/4. The key signature changes to two sharps (F# and C#). Dynamics include *ff* and *mf* (mezzo-forte).

System 2 (Measures 275-279):

- Measures 275-278:** The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. Dynamics include *mf* and *mp* (mezzo-piano). The Viola and Contrabasso parts continue with melodic development, and the Piano part maintains its accompaniment.
- Measure 279:** The time signature changes to 3/4. The key signature changes to one sharp (F#). Dynamics include *mp*.

Figura 208: Polimodalidade em *O rio de São Pedro* (c. 270-279).

Bem como passagens politonais e polimodais, que ocorrem “quando temos diferentes modos sob diferentes centros tonais ao mesmo tempo” (*Ibid.*, p. 38):

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Contrabasso (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each starting at measure 378. The first system (measures 378-382) shows a complex harmonic structure with multiple key signatures and dynamic markings. The second system (measures 383-387) continues this complexity, featuring a change in key signature and dynamic markings. The score is characterized by politonicity and polymodality, with multiple key signatures and dynamic markings.

Figura 209: Politonidade e polimodalidade em *O rio de São Pedro* (c. 378-387).

De acordo com Persichetti, temos uma harmonia motívica quando os grupos característicos dos sons melódicos são utilizados verticalmente, de maneira a formar os acordes com intervalos do motivo horizontal (*Ibid.*, p. 60). Assim, a passagem já citada anteriormente, a última sub-seção, *Mateando solito*, no trecho onde aparecem os *clusters* e onde tanto a melodia quanto a harmonia são formadas por apenas as notas lá, si, dó, ré#, mi e fá#, temos uma harmonia motívica, formada pelas notas utilizadas na melodia:

The musical score for measures 560-569 of 'O rio de São Pedro' is presented in two systems. The first system covers measures 560-563, and the second system covers measures 564-569. The score is for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is G major (one sharp). The time signature is irregular, changing from 4/4 to 3/4 and back to 4/4 in the first system, and then to a consistent 3/4 for the remainder of the piece. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *p*. The Viola part features a melodic line with a triplet in measure 564. The Cello part has a steady eighth-note pulse. The Piano part has a complex harmonic texture with many beamed notes and a low bass line with long notes.

Figura 210: Harmonia motívica em *O rio de São Pedro* (c. 560-569).

“Quando o pulso está dividido irregular, mas consistentemente, se utilizam simultaneamente diferentes marcações de tempo (poli-metro)” (*Ibid.*, p. 217). Assim, na sub-seção *Guerra do Paraguay*, temos vários exemplos de poli-metro:

The musical score for measures 373-377 of *O rio de São Pedro* features three staves: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is one flat (B-flat). The score begins in 3/4 time. At measure 373, the Viola and Cello parts are marked *mf* and *mp* respectively. The Piano part is marked *mp*. At measure 374, the meter changes to 4/4. The Viola part is marked *ff* and features triplet markings. The Cello part is marked *f* and *mf*. The Piano part is marked *f* and *ff*. The score continues in 4/4 time through measure 375, then changes to 3/4 time in measure 376, and returns to 4/4 time in measure 377. The Viola part is marked *ff* and features triplet markings. The Cello part is marked *f* and *mf*. The Piano part is marked *f* and *ff*.

Figura 211: Poli-metro em *O rio de São Pedro* (c. 373-377).

“A mudança de compasso é uma maneira comum de conseguir variedade rítmica. A linha de compasso fluída ajusta facilmente e acomoda as medidas fracionais” (*Ibid.*, p., 217). Encontramos exemplos disto em vários trechos de *O rio de São Pedro*, mas especialmente na sub-seção *Memória de um farrapo*:

Memória de um farrapo

The musical score for 'Memória de um farrapo' spans measures 210 to 214. It is written for Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature changes from 6/4 to 8/4 at measure 211, then to 3/4 at measure 212, and finally to 5/4 at measure 213. The Violin part starts at measure 210 with a forte (mf) dynamic and an arco (bowed) instruction. The Cello and Piano parts are mostly silent, with the Cello playing a pizzicato (pizz.) note at measure 212. The Piano part has a forte (mf) dynamic at measure 212.

Figura 212: Mudanças de compasso em *O rio de São Pedro* (c. 210-214).

E, por fim, Persichetti afirma que “a música do século vinte faz uso de muitos graus de tonalidade e emprega muitos meios para estabelecê-los” (*Ibid.*, p. 251). Desta forma, justificamos as diversas ocorrências de tonalidades em *O rio de São Pedro*, utilizando como exemplo as tonalidades surgidas na sub-seção *Memória de um farrapo*, as quais são a de lá menor para gesto A e a de ré menor para gesto B. Assim, diferenciam-se e contrastam-se os dois gestos constituintes da sub-seção, os quais serão construídos, sobrepostos, sequenciados e desconstruídos de diversas formas:

The image shows a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score covers measures 237 and 238. Measure 237 is labeled 'gesto B' and measure 238 is labeled 'gesto A'. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *pizz.* (pizzicato). The piano part in measure 237 includes triplets and a crescendo leading to a *f* dynamic. The viola and cello parts have various articulations like accents and slurs.

Figura 213: Tonalidades em *O rio de São Pedro* (c. 237-238).

8.4.2 - Quanto a Gramani

O brasileiro José Eduardo Gramani foi um importante educador, autor e compositor que, com enfoque no elemento ritmo, desenvolveu técnicas interessantes para o presente trabalho. Como já foi dito e evidenciado, o elemento mais peculiar da música gauchesca é o ritmo e, por este motivo, a busca por técnicas compositivas com enfoque rítmico é importante para a fundamentação e desenvolvimento de nosso processo composicional.

Dentre a rica obra de Gramani, destacamos o livro *Rítmica*, de 1992, onde encontramos algumas técnicas que foram utilizadas na composição de *O rio de São Pedro*.

À página 19 encontra-se o exercício chamado “Série 2-1”. Trata-se de um modelo de *adição rítmica*, onde a cada compasso adiciona-se um valor rítmico à figura precedente:

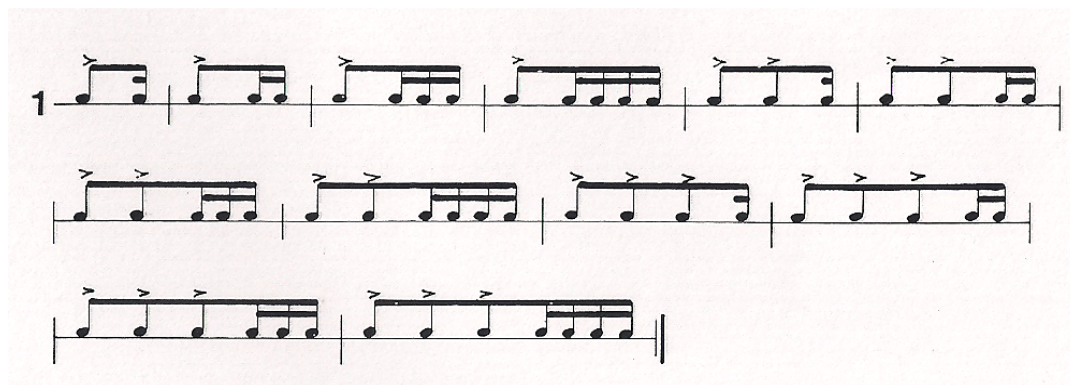


Figura 214: Série 2-1, nº 1 (GRAMANI, 1992, p. 19).

Esta idéia de adição rítmica foi utilizada diversas vezes em *O rio de São Pedro*, mais especificamente ao longo da sub-seção *Guerra do Paraguay*.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 280 to 284, and the second system covers measures 285 to 289. The instrumentation includes Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.).

- Measures 280-284:** The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. Dynamics range from *mf* to *ff*. The piano part features a complex rhythmic pattern with many accents.
- Measures 285-289:** The key signature changes to one sharp (F#). The time signature changes to 3/4. Dynamics range from *f* to *ff*. The piano part continues with complex rhythmic patterns and accents.

Figura 215: Adição rítmica de Gramani em *O rio de São Pedro* (c. 280-289).

À página 58 encontramos um exercício baseado em deslocamentos de acentuações em estruturas de pulsações:



Figura 216: Estruturas de pulsações 8, trecho (*Ibid.*, p. 58).

Muito embora o deslocamento de acentuações tenha sido utilizado em larga escala em *O rio de São Pedro*, o deslocamento em estruturas de pulsações ocorre poucas vezes. O exemplo mais claro encontra-se na primeira sub-seção, *Florêncio e China Rita*:

Figura 217 is a musical score excerpt from *O rio de São Pedro*, measures 31-33. It features three staves: Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The Vla. staff shows a melodic line with accents and dynamic markings (f, mf, f, mf). The Cb. staff shows a rhythmic accompaniment with accents and dynamic markings (mf, mf, mf). The Pno. staff shows a simple harmonic accompaniment with long notes and dynamic markings (mf, mf). The score illustrates the displacement of accents in rhythmic structures.

Figura 217: Deslocamento de acentuações em estruturas de pulsações, de Gramani, em *O rio de São Pedro* (c. 31-33).

As páginas 86 e 87 encontramos o exercício 6 a 2 e a 3 (1), um exercício *polimétrico* que se estrutura na polimetria por nós encontrada no gênero gauchesco *polca paraguaia*, o que podemos verificar no capítulo destinado ao estudo dos gêneros gaúchos:

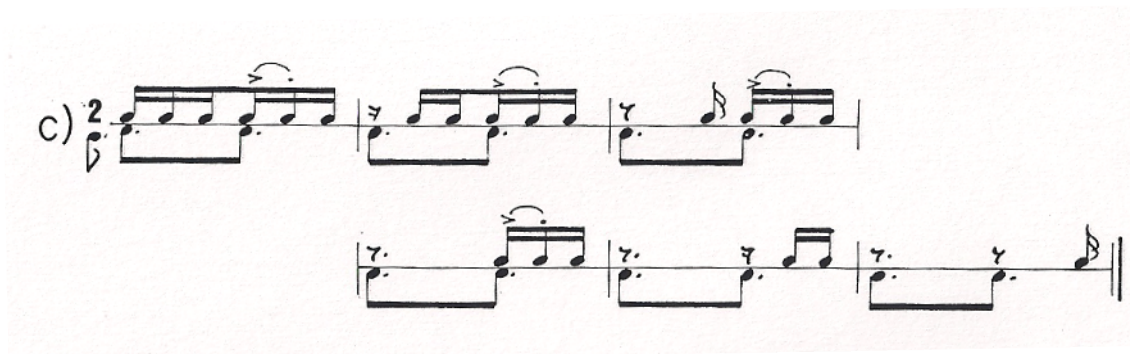


Figura 218: Exercício 6 a 2 e a 3 (1), letra c (*Ibid.*, p. 86).

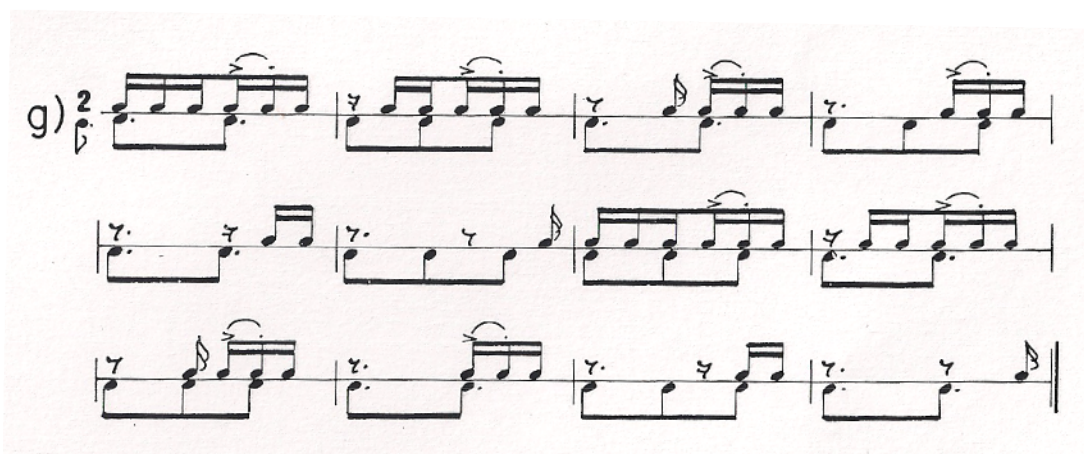


Figura 219: Exercício 6 a 2 e a 3 (1), letra g (*Ibid.*, p. 87).

Assim, tivemos a oportunidade de utilizar uma técnica composicional de Gramani intimamente ligada ao gênero gauchesco polca paraguaia, explorando a polimetria já ocorrente no gênero original. Além disso, sua ocorrência na peça se dá na sub-seção *Guerra do Paraguay* e tem a função *programática* de representar o Paraguai:



Figura 220: Polimetria de Gramani em *O rio de São Pedro* (c. 266-269).

De acordo com Rodrigues (2001), Gramani baseia sua notação no valor da *brevidade*, que tem origem, segundo o autor, em Gelewski:

Gelewski realiza uma interpretação numeral de cada uma das fórmulas métricas, levando em consideração a somatória dos seus valores integrantes, com base no valor da *brevidade*, correspondendo essa numeração às espécies usuais de compasso (...). Em seus estudos Gramani também baseia sua notação no valor da brevidade. Determina a unidade, proporcionalmente, pelo menor valor envolvido no jogo polimétrico. Ou melhor, o menor valor é a base do cálculo das proporções. Esse pensamento é fundamentalmente aditivo, atomista. Todos os valores são possíveis 'unidades' e devem ser enfocados, até certo ponto, isoladamente. Na rítmica aditiva os valores são pensados em função das suas próprias unidades internas como pulsações e não como subdivisões (RODRIGUES, 2001, p. 20).

Daí surgiu a inspiração para a composição do esquema rítmico de toda a sub-seção *Memória de um farrapo*. Apesar de os compassos, que variam o número de tempos, terem sempre como figura de tempo a semínima, a *brevidade* rítmica, ou seja, a pulsação, é a semicolcheia. Ainda segundo Rodrigues, Gramani usava preponderantemente a semicolcheia como "base de cálculo das estruturas" (*Ibid.*, p. 48). Durante toda esta sub-seção o tratamento rítmico está baseado no valor da brevidade, da semicolcheia:

Memória de um farrapo

210 arco *mf*

213 pizz. *mf*

Figura 221: Ritmo com base no valor da brevidade em *O rio de São Pedro* (c. 210-214).

Evidentemente muitas outras técnicas e idéias interessantes contêm o trabalho de Gramani. No entanto, para os propósitos deste trabalho, as técnicas acima descritas foram suficientes para a geração de idéias composicionais relativas aos gêneros gauchescos e sua utilização em *O rio de São Pedro*.

8.4.3 - Quanto a Stravinsky

Escapou do escopo deste trabalho uma investigação profunda das técnicas composicionais de Igor Stravinsky. As técnicas e idéias deste compositor foram incorporadas neste trabalho em razão da leitura do trabalho de Rodrigues (2001) sobre Gramani, já citado anteriormente, as quais ali se faziam presentes devido à sua influência no pensamento de Gramani.

Mais especificamente, Rodrigues apresenta trechos da *Conversas com Igor Stravinsky*, de Robert Craft (1999), em que o autor questiona o compositor sobre diversas questões. Daí, pudemos extrair algumas idéias interessantes para *O rio de São Pedro*.

Para Stravinsky, “o ato de compor é a expansão e a organização posteriores do material trabalhado” (STRAVINSKY & CRAFT, 1999, *apud.* RODRIGUES, 2001, p. 46). Esta frase fundamenta nossa intenção de expandir e organizar, através de técnicas composicionais contemporâneas, os materiais dos gêneros musicais gauchescos. Assim procedemos com *O rio de São Pedro*, utilizando materiais gaúchos sob a luz de técnicas compositivas contemporâneas apropriadas para expandir e organizar de maneira interessante suas potencialidades.

Questionado sobre a não utilização de barras de compasso em alguns trechos de suas obras, Stravinsky explica que “as vozes nem sempre estão em uníssono rítmico. Portanto, qualquer travessão cortaria, arbitrariamente, pelo menos uma linha melódica” (*Ibid.*, p. 47). Além disso, para ele um compasso é mais que um mero acento; não demonstra apenas um padrão de acentuação, mas também uma espécie de estrutura, um padrão de articulação interna (*Ibid.*, p. 48-49). Decidimos utilizar, na sub-seção *Memória de um farrapo* uma idéia semelhante: apesar de haver barras de compasso, estas servem apenas para a regência e para a contagem formal dos compassos da obra, pois, como indicado desde o início da peça, não se deve acentuar os primeiros tempos dos compassos em *O rio de São Pedro*, mas apenas as notas acentuadas, o que atenua a característica padronizadora do compasso. Para além disso, na referida sub-seção a composição das frases e dos contrapontos entre elas foi o que determinou a divisão dos compassos, ou seja, em nenhum momento uma barra de compasso cortou uma ou outra voz, garantindo, assim, a total não-interferência dos compassos nas estruturas das frases e dos contrapontos:

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 250-251 and 252-255. The time signature changes from 3/4 to 8/4 to 5/4 in the first system, and remains 5/4 in the second system. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The piano part features a complex rhythmic pattern in measures 250-251, while in measures 252-255, it is mostly silent, with some triplet markings in the cello part.

Figura 222: Submissão dos compassos às frases e ao contraponto em *O rio de São Pedro* (c. 250-255).

Para Stravinsky, a função do *ostinato* “é estática – (...) é o antidesenvolvimento; e às vezes precisamos de uma contradição ao desenvolvimento” (*Ibid.*, p. 49). Este recurso foi bastante utilizado em *O rio de São Pedro*, e um exemplo interessante é o *ostinato* realizado pelo piano no final da primeira sub-seção, *Florêncio e China Rita*, que se opõe ao desenvolvimento do entendimento do casal, bem como o *ostinato* realizado também pelo piano na sub-seção *De volta pras casa*, que representa o galopar do cavalo, que se opõe ao desenvolvimento da melodia cantada pelo casal enamorado (Florêncio e China Rita) durante sua despedida após o baile, no rumo de suas casas:



Figura 223: *Ostinato* na sub-seção *Florêncio e China Rita*, em *O rio de São Pedro* (c. 47-48).

Figura 224: *Ostinato* na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 154).

E, por fim, Stravinsky agrupa os interesses de sua geração: ritmo, polifonia rítmica e construção intervalar ou melódica são os elementos da construção musical a serem explorados em face da doutrina harmônica que já não oferecia mais recursos para a pesquisa (*Ibid.*, p. 49). Assim, a sub-seção *Memória de um farrapo*, já citada, e que leva este nome (além de seu significado *programático* e *dramático* na peça) em referência à obra *L'Histoire du Soldat*, de Stravinsky, visou ter

um enfoque rítmico, utilizando-se de polifonia rítmica e de construções intervalares ou melódicas, seguindo as idéias de Stravinsky:

The image displays a musical score for measures 237 and 238 of a piece, likely from 'O rio de São Pedro' by Igor Stravinsky. The score is arranged in three systems, each containing staves for Violoncello (Vlna.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.).

Measure 237:

- Vlna.:** Starts with a forte (*f*) dynamic, playing a series of eighth and sixteenth notes with accents. A 'pizz.' (pizzicato) marking appears over a sustained note.
- Cb.:** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a similar rhythmic pattern to the Vlna. part.
- Pno.:** The right hand plays a series of chords and single notes, marked with *mf* and *f*. The left hand plays a steady eighth-note pattern, marked with *f*. Triplet markings (*3*) are present over some notes in both hands.

Measure 238:

- Vlna.:** Continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, playing a melodic line with accents.
- Cb.:** Continues with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with accents.
- Pno.:** The right hand plays a series of chords and single notes, marked with *mf*. The left hand plays a steady eighth-note pattern, marked with *mf*.

Figura 225: Ritmo, polifonia rítmica e construção intervalar ou melódica na sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 237-238).

Assim, pudemos aproveitar algumas idéias de Stravinsky e agregá-las a *O rio de São Pedro*, muito embora representem uma parte ínfima do pensamento deste compositor.

8.4.4 - Quanto a Messiaen

Embora tenhamos estudado de forma mais aprofundada as técnicas de Olivier Messiaen que as de Igor Stravinsky, também escapou do escopo deste trabalho um estudo amplo sobre as técnicas composicionais deste importante compositor. Messiaen foi portador de um repertório muito vasto de técnicas, as quais ele mesmo detalhou em seu *The technique of my musical language*, de 1944. No entanto, nos detivemos em algumas técnicas relativas ao ritmo, para bem de utilizá-las sobre os materiais gauchescos.

Sobre ritmos não-retrógrados, ou palindrômicos, Messiaen afirma que “se alguém lê-los da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, a ordem dos seus valores continua a mesma” e que “todos os ritmos divididos em dois grupos, um dos quais é o retrógrado do outro, com um valor central comum, não são retrógrados” (MESSIAEN, 1956, p. 20). Além disso, “para Messiaen esses ritmos são simbólicos da eternidade porque não têm bem definidos o ponto de partida ou ponto final” (KELLEY, 2000, p. 5). Assim, utilizamos estes conceitos na sub-seção *O vento morno da morte*, além de uma escrita por espelho, através de gestos palindrômicos baseados em gêneros gauchescos, a fim de expressar a eternidade das almas acometidas pela guerra:

The musical score for Figure 226 spans measures 414 to 417. It is written for Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics: *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are numerous accents (>) and slurs throughout the piece. The piano part features a complex rhythmic pattern in measures 414 and 415, with a *mp* dynamic. The cello and bass parts have a more melodic line with a *ff* dynamic in measure 414 and a *f* dynamic in measure 415. The overall texture is dense and expressive, reflecting the 'gauchescos' style mentioned in the text.

Figura 226: Gestos gauchescos palindrômicos de Messiaen na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 414-417).

Quanto ao tempo em música, Messiaen declarou que:

A maioria das pessoas acredita que o ritmo seja como os valores regulares de uma marcha militar. Considero, no entanto, que o ritmo é um elemento desigual, na seqüência de variações, como as ondas do mar, como o ruído do vento, como a forma de galhos de árvores (*apud*. SAMUEL, 1976, p. 3).

Assim, na mesma sub-seção, intentamos expressar a desigualdade do elemento ritmo, de acordo com o pensamento de Messiaen, no movimento ou ruído do vento morno da morte:

The musical score consists of two systems, each with three staves: Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 411-413):

- Measure 411:** Vla. starts with a forte (*f*) dynamic, playing a series of eighth notes with accents. Cb. and Pno. play a steady eighth-note pattern starting with a fortissimo (*ff*) dynamic.
- Measure 412:** Vla. continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Cb. and Pno. continue their patterns.
- Measure 413:** Vla. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Cb. and Pno. continue their patterns.

System 2 (Measures 414-417):

- Measure 414:** Vla. starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, then decrescendos to mezzo-piano (*mp*). Cb. and Pno. continue their patterns.
- Measure 415:** Vla. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Cb. and Pno. continue their patterns.
- Measure 416:** Vla. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Cb. and Pno. continue their patterns.
- Measure 417:** Vla. continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Cb. and Pno. continue their patterns.

Figura 227: Ritmo desigual de Messiaen na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 411-417).

De acordo com Samuel (1994, p. 77), Messiaen nunca foi à Índia, ele assimilou a concepção musical indiana quando estava estudando a reprodução, na *Encyclopédie Lavignac de la*

Musique, de cento e vinte 'deçi-tâlas' indianas escritas pelo teórico indiano Cârngadeva, do século XIII, e, mais tarde, quando ele podia apreciar as regras rítmicas, os símbolos cósmicos e religiosos contida em cada 'deçi-tâlas' de algumas traduções feitas por um amigo hindu. Portanto, ainda que sem um estudo aprofundado, Messiaen conseguiu incorporar os elementos rítmicos indianos a sua linguagem musical e ao seu processo composicional. Já em nosso trabalho, como temos uma relação íntima com os gêneros gauchescos e ainda os estudamos aprofundadamente neste trabalho, podemos afirmar que a assimilação do material se deu de maneira bastante intensa e profunda, pois, do contrário da apreensão de Messiaen referente aos ritmos indianos, a nossa foi concebida após um estudo amplo e detalhado dos gêneros gaúchos. No entanto, podemos comparar a apreensão parcial de Messiaen perante a música indiana com a nossa apreensão das técnicas composicionais deste compositor, bem como das dos demais compositores utilizados neste trabalho, pois estas também se configuraram de maneira parcial, apenas a contemplar nossas intenções estéticas.

8.4.5 - Quanto a Hindemith

Em *O rio de São Pedro* também foi utilizada uma técnica composicional de Paul Hindemith. Em seu livro *Craft of Musical Composition – Theoretical Part* (1945), encontramos uma técnica a qual Hindemith chama de *interval roots* (HINDEMITH, 1945, p. 68-69), e que consiste na idéia de que o intervalo de quinta justa é o que define um acorde, define sua função, isto é, sempre a nota que se encontra abaixo da quinta justa, em qualquer grupo de notas, é a tônica do acorde. Assim, podemos utilizar, por exemplo, um grupo de notas específico e, através da disposição da quinta justa, variar a função acordal. Usemos um exemplo: o grupo de notas dó, ré, mi, sol e sol#, disposto na configuração dó³, mi³, sol³, sol#⁴ e ré⁵, é afirmado como um acorde de dó devido à posição da quinta justa, pois a nota dó está por debaixo deste intervalo; e o mesmo grupo de notas, disposto na configuração sol², ré³, mi³, dó⁴ e sol#⁴, é afirmado como um acorde de sol também devido à posição da quinta justa, pois a nota sol está por debaixo deste intervalo. Desta maneira, podemos variar a função acordal de um mesmo grupo de notas, através da variação da disposição do intervalo de quinta justa.

Esta técnica foi utilizada em *O rio de São Pedro* na sub-seção *Mateando solito*, onde estabelecemos algumas relações de acordo com esta técnica de Hindemith. No primeiro trecho, definimos as notas mi, fá#, lá, si, dó e ré# como nosso grupo e o dispomos de maneira a obtermos um acorde de mi como tônica, equivalente a mi menor, e um acorde de si como

dominante, equivalente a si maior com sétima, de maneira a espelhar, de maneira contemporânea, o clichê harmônico do gênero musical gauchesco milonga (sub-gênero milonga pampeana), além de utilizar a idéia intervalar do baixo característico deste mesmo gênero na linha da mão esquerda do piano, utilizando o contrabaixo para tocar a quinta justa acima de cada tônica acordal como afirmador da função de cada acorde:

The musical score is for the piece "Mateando solito" from "O rio de São Pedro" (c. 539-545). It features three staves: Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure starts at measure 539. The second measure starts at measure 539. The third measure starts at measure 539. The fourth measure starts at measure 539. The fifth measure starts at measure 539. The sixth measure starts at measure 539. The seventh measure starts at measure 539. The eighth measure starts at measure 539. The ninth measure starts at measure 539. The tenth measure starts at measure 539. The eleventh measure starts at measure 539. The twelfth measure starts at measure 539. The thirteenth measure starts at measure 539. The fourteenth measure starts at measure 539. The fifteenth measure starts at measure 539. The sixteenth measure starts at measure 539. The seventeenth measure starts at measure 539. The eighteenth measure starts at measure 539. The nineteenth measure starts at measure 539. The twentieth measure starts at measure 539. The twenty-first measure starts at measure 539. The twenty-second measure starts at measure 539. The twenty-third measure starts at measure 539. The twenty-fourth measure starts at measure 539. The twenty-fifth measure starts at measure 539. The twenty-sixth measure starts at measure 539. The twenty-seventh measure starts at measure 539. The twenty-eighth measure starts at measure 539. The twenty-ninth measure starts at measure 539. The thirtieth measure starts at measure 539. The thirty-first measure starts at measure 539. The thirty-second measure starts at measure 539. The thirty-third measure starts at measure 539. The thirty-fourth measure starts at measure 539. The thirty-fifth measure starts at measure 539. The thirty-sixth measure starts at measure 539. The thirty-seventh measure starts at measure 539. The thirty-eighth measure starts at measure 539. The thirty-ninth measure starts at measure 539. The fortieth measure starts at measure 539. The forty-first measure starts at measure 539. The forty-second measure starts at measure 539. The forty-third measure starts at measure 539. The forty-fourth measure starts at measure 539. The forty-fifth measure starts at measure 539. The forty-sixth measure starts at measure 539. The forty-seventh measure starts at measure 539. The forty-eighth measure starts at measure 539. The forty-ninth measure starts at measure 539. The fiftieth measure starts at measure 539. The fifty-first measure starts at measure 539. The fifty-second measure starts at measure 539. The fifty-third measure starts at measure 539. The fifty-fourth measure starts at measure 539. The fifty-fifth measure starts at measure 539. The fifty-sixth measure starts at measure 539. The fifty-seventh measure starts at measure 539. The fifty-eighth measure starts at measure 539. The fifty-ninth measure starts at measure 539. The sixtieth measure starts at measure 539. The sixty-first measure starts at measure 539. The sixty-second measure starts at measure 539. The sixty-third measure starts at measure 539. The sixty-fourth measure starts at measure 539. The sixty-fifth measure starts at measure 539. The sixty-sixth measure starts at measure 539. The sixty-seventh measure starts at measure 539. The sixty-eighth measure starts at measure 539. The sixty-ninth measure starts at measure 539. The seventieth measure starts at measure 539. The seventy-first measure starts at measure 539. The seventy-second measure starts at measure 539. The seventy-third measure starts at measure 539. The seventy-fourth measure starts at measure 539. The seventy-fifth measure starts at measure 539. The seventy-sixth measure starts at measure 539. The seventy-seventh measure starts at measure 539. The seventy-eighth measure starts at measure 539. The seventy-ninth measure starts at measure 539. The eightieth measure starts at measure 539. The eighty-first measure starts at measure 539. The eighty-second measure starts at measure 539. The eighty-third measure starts at measure 539. The eighty-fourth measure starts at measure 539. The eighty-fifth measure starts at measure 539. The eighty-sixth measure starts at measure 539. The eighty-seventh measure starts at measure 539. The eighty-eighth measure starts at measure 539. The eighty-ninth measure starts at measure 539. The ninetieth measure starts at measure 539. The ninety-first measure starts at measure 539. The ninety-second measure starts at measure 539. The ninety-third measure starts at measure 539. The ninety-fourth measure starts at measure 539. The ninety-fifth measure starts at measure 539. The ninety-sixth measure starts at measure 539. The ninety-seventh measure starts at measure 539. The ninety-eighth measure starts at measure 539. The ninety-ninth measure starts at measure 539. The hundredth measure starts at measure 539.

Figura 228a: *Interval roots* de Hindemith na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 539-545).

Figura 228b: *Interval roots* de Hindemith na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 546-551).

No trecho seguinte, apesar do contrabaixo e da mão esquerda do piano permanecerem como no trecho anterior, a mão direita do piano e a viola transgridem as notas estabelecidas anteriormente, utilizando também a nota sol, antes não pertencente ao grupo estabelecido, extrapolando a utilização correta da técnica de Hindemith, por motivos estéticos. Lembremos que a técnica não é um fim, e sim um meio, e cabe ao compositor decidir a sua utilização. Neste trecho, decidi agregar valor melódico, para acrescentar dramaticidade ao movimento harmônico estático do trecho anterior, mesmo que isso tenha significado uma interrupção ao uso da técnica de *interval roots*:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 546 to 553, and the second system covers measures 554 to 559. The Vlna staff (Violin) plays a series of interval roots, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and increasing to a forte (f) dynamic. The Cb. staff (Contrabass) plays a series of interval roots, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and increasing to a forte (f) dynamic. The Pno. staff (Piano) plays a series of interval roots, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and increasing to a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 229: *Interval roots* de Hindemith, interrompida pelo movimento melódico na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 546-559).

No entanto, no próximo trecho retomei esta técnica, ainda que de forma variada: cinco das seis notas do grupo estabelecido no primeiro trecho originaram *clusters*, repetidos até o final do trecho, na mão direita do piano; o movimento de baixo de milonga da mão esquerda do piano é alargado ritmicamente; a viola se desprende melodicamente, mas utilizando apenas as notas do grupo; e a afirmação da função do acorde se dá a partir do acompanhamento do contrabaixo que,

ao utilizar o clichê de acompanhamento da milonga (sub-gênero milonga pampeana), substitui a idéia inicial de afirmação somente pela disposição da quinta justa, o que agrega material gauchesco à técnica de Hindemith:

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 560-563) features a Violin I (Vla.) part with a melodic line in 4/4, 3/4, and 4/4 time signatures, marked *mf* and *f*. The Cello (Cb.) part provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The Piano (Pno.) part features a complex texture with chords and arpeggios, marked *mf* and *mp*. The second system (measures 564-566) continues the themes, with the Vla. part marked *f* and the Pno. part showing a change in texture. The third system (measures 567-569) concludes the section with sustained chords in the Pno. part.

Figura 230: *Interval roots* de Hindemith com material gauchesco de milonga pampeana na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 560-569).

E, por fim, no último trecho, quando a música modula de mi menor para mi maior, as relações do trecho anterior se mantêm até o trecho de finalização da peça, que inicia no compasso 596, apenas com a modificação que ocorre na mão direita do piano, que deixa de tocar

os *clusters* e começa a fazer *arpeggi* sobre o grupo de notas estabelecido anteriormente, agora modificado em função da modulação:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 579 to 582, and the second system covers measures 583 to 586. The instruments are Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- Measure 579:** Viola has a cluster of notes. Cello has a single note. Piano has a cluster of notes.
- Measure 580:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.
- Measure 581:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.
- Measure 582:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.
- Measure 583:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.
- Measure 584:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.
- Measure 585:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.
- Measure 586:** Viola has a forte (*f*) arpeggiated chord. Cello has a forte (*f*) pizzicato note. Piano has a mezzo-forte (*mf*) arpeggiated chord.

Figura 231: *Interval roots* de Hindemith com material gauchesco de milonga pampeana e modulação na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 579-586).

Assim, ainda que tenhamos utilizado apenas uma técnica de Hindemith, julgamos tê-la aplicado de maneira adequada a este trabalho, já que a mesma, além de se apresentar como um procedimento compositivo interessante, se mostrou propícia para ser utilizada em conjunto com materiais gauchescos, neste caso materiais musicais da milonga pampeana, contribuindo, assim, com nossos propósitos técnicos e estéticos.

8.5 - Da utilização do material gauchesco

O rio de São Pedro baseou-se em materiais musicais dos oito gêneros gauchescos estudados: chamarra, chote, vaneira, chamamé, rancheira, milonga, polca paraguaia e bugio. Estes materiais foram dispostos de maneira criativa, sem critérios qualitativos ou quantitativos. O surgimento de um determinado elemento se dá estritamente pelo seu valor artístico para a composição. Estes materiais fazem parte do discurso musical e se apóiam em gestos ou motivos.

8.5.1 - Quanto ao gesto

De acordo com o caminho teórico por nós traçado anteriormente, o processo compositivo de *O rio de São Pedro*, assim como o de *Rinascita*, se relaciona com um pensamento gestual, de acordo com a *condução* ou *interação gestual*, que, juntamente com o conceito de *gesto musical* (*sonoridade* ou *movimento* que *significa*) em oposição ao *motivo* (*notas* ou *construção com simples parâmetros*), configuram nossa motivação estética. Portanto, a partir desta motivação, utilizamos vários materiais dos gêneros gauchescos, criando gestos que integraram a peça.

A seguir, iremos listar os principais gestos e suas características mais importantes, ligadas aos materiais gauchescos, bem como as reconfigurações gestuais e as interações e os seqüenciamentos mais relevantes entre estes gestos.

Na primeira seção de *O rio de São Pedro*, *Baile na sanga funda*, temos três sub-seções – *Florêncio e China Rita*, *Duelo com Estácio Valente* e *De volta pras casa* –, nas quais o pensamento gestual tem funções distintas. Em *Florêncio e China Rita*, após uma pequena *abertura*, composta com pequenos gestos, a idéia gestual principal encontra-se na viola e no contrabaixo, que *representam* os personagens do título da sub-seção; trata-se da idéia de desencontro entre os personagens que, de acordo com o programa, estão no jogo do amor – enquanto um personagem está *cantando*, ou atuando em primeiro plano, o outro está em *pizzicato*, em segundo plano. Além da diferenciação por nível de destaque ou de atuação, cada *cena* conta com o desencontro rítmico entre os personagens:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. The instruments are Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 11-14):

- Violin (Vla.):** Measure 11 starts with a pizzicato (pizz.) and forte (f) dynamic. Measures 12-14 are arco (arco) with dynamics f, mf, and p.
- Cello (Cb.):** Measure 11 starts with pizz. and ff. Measures 12-14 are arco with dynamics mf and f.
- Piano (Pno.):** Measure 11 has a triplet in the right hand with mp and mf dynamics. Measure 12 has a p (piano) dynamic in the left hand. Measures 13-14 continue with p.

System 2 (Measures 15-18):

- Violin (Vla.):** Measures 15-18 are arco with dynamics f, ff, mf, and f.
- Cello (Cb.):** Measures 15-18 are arco with dynamics ff, ff, mf, and p.
- Piano (Pno.):** Measures 15-18 are arco with dynamics p, p, and p.

Figura 232: Desencontros gestuais na sub-seção *Florêncio e China Rita*, em *O rio de São Pedro* (c. 11-18).

Deste mesmo trecho podemos destacar uma outra idéia gestual da primeira sub-seção: a antecidaptação gestual do piano. Isto é, através de seu movimento gestual, o piano antecipa o movimento que o contrabaixo e a viola irão realizar, impulsionando a resolução do gesto:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 11 to 14, and the second system covers measures 15 to 18. The instruments are Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- Measure 11:** Viola plays pizz. (pizzicato) with a forte (f) dynamic. Cello plays pizz. with fortissimo (ff). Piano has a melodic line in the right hand (mp) and a bass line in the left hand (mf).
- Measure 12:** Viola plays arco (arco) with a forte (f) dynamic. Cello plays arco with a forte (f) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (mf) and a bass line in the left hand (mf).
- Measure 13:** Viola plays arco with a forte (f) dynamic. Cello plays arco with a forte (f) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (mf) and a bass line in the left hand (mf).
- Measure 14:** Viola plays pizz. with a mezzo-forte (mf) dynamic. Cello plays arco with a mezzo-forte (mf) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (mp) and a bass line in the left hand (p).
- Measure 15:** Viola plays arco with a forte (f) dynamic. Cello plays arco with a forte (f) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (p) and a bass line in the left hand (mp).
- Measure 16:** Viola plays arco with a forte (f) dynamic. Cello plays arco with a forte (f) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (p) and a bass line in the left hand (mp).
- Measure 17:** Viola plays arco with a forte (f) dynamic. Cello plays arco with a forte (f) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (p) and a bass line in the left hand (mp).
- Measure 18:** Viola plays arco with a forte (f) dynamic. Cello plays arco with a forte (f) dynamic. Piano has a melodic line in the right hand (p) and a bass line in the left hand (mp).

Figura 233: Antecipação gestual do piano na sub-seção *Florêncio e China Rita*, em *O rio de São Pedro* (c. 11-18).

A idéia gestual e programática do desencontro gestual, ou amoroso, persiste entre a viola e o contrabaixo, entre Florêncio e China Rita, até o final da sub-seção, onde ocorre o seu encontro rítmico, a consumação do amor, que vem se configurando aos poucos, devido à diminuição progressiva do grau de desencontro entre os personagens:

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 61-64) features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and accents. The second system (measures 65-67) shows a more sustained, chordal texture with long notes and a final measure with a double bar line. Dynamics include *mf*, *mp*, and *p*.

Figura 234: O encontro rítmico entre o casal na sub-seção *Florêncio e China Rita*, em *O rio de São Pedro* (c. 61-67).

Já na segunda sub-seção de *Baile na Sanga Funda*, *Duelo com Estácio Valente*, a idéia gestual principal encontra-se na briga entre os personagens Florêncio (contrabaixo) e Estácio Valente (piano), pelo amor de China Rita. Durante toda a sub-seção, os rivais golpeiam-se, o que evidencia-se pelo movimento gestual realizado, onde o golpeado *acusa* gestualmente o golpe, e onde cada golpe também nota-se gestualmente:

Duelo com Estácio Valente

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 68-71) features the Viola (Vla.) playing a pizzicato melody with dynamics *f*, *mf*, *mp*, *f*, and *ff*. The Cello (Cb.) plays an arco accompaniment with dynamics *mf* and *p*. The Piano (Pno.) plays a bass line with dynamics *f*, *ff*, and *mf*. The second system (measures 72-75) shows the Viola playing an arco melody with dynamics *f*, *mf*, and *f*. The Cello plays a sustained accompaniment with dynamics *mf* and *ff*. The Piano plays a bass line with dynamics *mf* and *f*.

Figura 235: A briga entre os rivais na sub-seção *Duelo com Estácio Valente*, em *O rio de São Pedro* (c. 68-77).

A outra idéia gestual presente nesta sub-seção é a das reações da viola, China Rita, enquanto a briga se desenrola. China Rita torce por Florêncio, espanta-se com os golpes de Estácio Valente, comemora cada golpe de Florêncio, o incentiva a continuar a *pelear*, etc. No exemplo abaixo, China Rita comemora, cantando, a já consumada vitória de Florêncio e, em seguida, suspira aliviada:

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 124-128 and 129-134.

System 1 (Measures 124-128):

- Viola (Vla.):** Measures 124-128. Dynamic markings: *mp* (measures 124-125), *mf* (measures 126-127), *mf* (measure 128). Articulation: Accents (>) on notes in measures 124, 125, 126, 127, and 128.
- Cello (Cb.):** Measures 124-128. Dynamic markings: *mf* (measures 124-125), *mf* (measures 126-127), *mf* (measure 128). Articulation: Accents (>) on notes in measures 124, 125, 126, 127, and 128.
- Piano (Pno.):** Measures 124-128. Measure 124 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 125-128 feature a series of chords in the left hand, marked with a forte (*f*) dynamic.

System 2 (Measures 129-134):

- Viola (Vla.):** Measures 129-134. Dynamic markings: *f* (measures 129-130), *mf* (measures 131-132), *mp* (measures 133-134). Articulation: Slurs over measures 129-130 and 131-132.
- Cello (Cb.):** Measures 129-134. Dynamic markings: *mf* (measures 129-130), *mf* (measures 131-132), *mp* (measures 133-134). Articulation: Accents (>) on notes in measures 129, 130, 131, 132, 133, and 134.
- Piano (Pno.):** Measures 129-134. Measures 129-134 feature a series of chords in the left hand, marked with dynamics: *mf* (measures 129-130), *mf* (measures 131-132), *mp* (measures 133-134), and *p* (measure 134).

Figura 236: Reações gestuais da viola na sub-seção *Duelo com Estácio Valente*, em *O rio de São Pedro* (c. 124-134).

E na terceira e última sub-seção de *Baile na Sanga Funda, De volta pras casa*, existem três idéias gestuais principais. A primeira delas é a do *ostinato* do piano, que *representa* o galope de cavalo de Florêncio, que nesta sub-seção leva sua amada para a casa dela, após o baile, e depois segue para a casa dele. Este *ostinato* persiste até o final da sub-seção, quando sofre alargamento rítmico até a *fermata* conclusiva. A seguir, o modelo do *ostinato*:



Figura 237: *Ostinato* representante do galope do cavalo de Florêncio na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 154).

A segunda idéia gestual principal desta sub-seção é a relação íntima entre os personagens Florêncio e China Rita (contrabaixo e viola), os quais, de diversas maneiras, interagem durante o caminho de volta *pras casa*, revelando o amor que floresce entre eles. Inicialmente, com base no material do gênero gauchesco milonga, mais precisamente do arpejo da milonga pampeana, a viola canta a linha melódica enquanto o contrabaixo a acompanha, preenchendo os espaços das pausas, complementando-a:

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pno.). The score is written in 12/8 time and spans measures 155 to 160. The Viola and Contrabass parts are closely intertwined, with the Viola playing a melody and the Contrabass providing a bass line. The Piano part provides a steady accompaniment. The Viola and Contrabass parts are marked with 'mp' (mezzo-piano). The Piano part is marked with '8va' (octave) and '8' (octave). The score includes dynamic markings like 'mp' and 'f' (forte).

Figura 238: Relação íntima entre a viola e o contrabaixo, com base no arpejo de milonga pampeana, na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 155-160).

Em seguida, a situação inverte-se, ou seja, a viola executa o acompanhamento, baseado agora no baixo de milonga pampeana, enquanto o contrabaixo canta a melodia com base no arpejo do mesmo sub-gênero:

161

Vla.

Cb.

Pno.

164

Vla.

Cb.

Pno.

arco

mp

mp

8va

8

Reo.

Reo.

Figura 239: Relação íntima entre o contrabaixo e a viola, com base no arpejo e no baixo de milonga pampeana, na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 161-166).

Até que viola e contrabaixo cantam juntos, baseados no padrão rítmico da milonga pampeana:

167

Vla.

Cb.

Pno.

168 (8^{va})

170 arco mp

mf

170 (8^{va})

172

Figura 240: Contrabaixo e a viola cantam juntos, com base no padrão rítmico da milonga pampeana, na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 167-172).

E a terceira idéia gestual principal desta sub-seção é a progressiva diminuição da dinâmica da linha melódica cantada pela viola, junto ao contrabaixo (que mantém sua dinâmica), no trecho final da sub-seção. Isto se deve à idéia de que, ao ser deixada em sua casa por Florêncio, o qual segue viagem para a casa dele, China Rita aos poucos vai ficando mais distante, embora a saudade ainda a faça ser ouvida. Neste trecho a tonalidade modula para menor, para acrescentar dramaticidade à despedida do casal:

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each covering measures 185-190. The top system (measures 185-187) features a Viola part with a melodic line and a Cello part with a similar line, both marked *mf*. The Piano part consists of a dense, rhythmic accompaniment. The bottom system (measures 188-190) shows the Viola and Cello parts with a melodic line, marked *mp*. The Piano part continues with the same rhythmic accompaniment. Rehearsal marks "Reo." are placed below the Piano staff in measures 187 and 189. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 241: China Rita chega em casa e Florêncio segue viagem na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 185-190).

A segunda seção de *O rio de São Pedro*, *A cor rubra*, divide-se também em três sub-seções – *Memória de um farrapo*, *Guerra do Paraguai* e *O vento morno da morte* –, as quais possuem diferentes idéias gestuais. A primeira sub-seção, *Memória de um farrapo*, é a parte da composição que contou com a mais ampla utilização gestual. Basicamente, possui dois gestos:

Figura 242: Gesto A da sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 222).

Figura 243: Gesto B da sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 235).

No entanto, estes dois gestos são tratados de diversas maneiras. Inicialmente, cada gesto é construído pelas partes dele integrantes, e aos poucos configura-se no gesto completo, ou seja, cada gesto é *montado* progressivamente por suas partes constituintes, o que se relaciona a idéia programática desta sub-seção, pois trata-se de um soldado farroupilha rememorando fatos desta guerra – é a memória reconstruindo lembranças:

Memória de um farrapo

The musical score for *Memória de um farrapo* (measures 210-214) is presented for Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- Violin (Vla.):** Measures 210-214. The part begins with a 6/4 time signature, changes to 8/4, then 3/4, and finally 5/4. It features a melodic line with various rhythmic values and dynamics, including *mf* and *pizz.* (pizzicato).
- Cello (Cb.):** Measures 210-214. The part is mostly silent, with a few notes in measure 213, marked *mf*.
- Piano (Pno.):** Measures 210-214. The part is mostly silent, with a few notes in measure 213, marked *mf*.

Figura 244: Construção do Gesto A da sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 210-214).

The musical score consists of three staves: Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- Measure 223:**
 - Vla.:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The melody is in 6/4 time, featuring a series of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The key signature has one flat.
 - Cb.:** A whole rest.
 - Pno.:** A whole rest.
- Measure 224:**
 - Vla.:** Continues the melody. It includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The time signature changes to 5/4.
 - Cb.:** A whole rest.
 - Pno.:** A whole rest.
- Measure 225:**
 - Vla.:** Features a forte (*f*) dynamic. The melody includes triplets and is marked with 'arco' (arco) and 'pizz.' (pizzicato) instructions.
 - Cb.:** A whole rest.
 - Pno.:** A whole rest.
- Measure 226:**
 - Vla.:** Continues the melody with triplets and 'pizz.' markings. The time signature changes to 11/4.
 - Cb.:** A whole rest.
 - Pno.:** A whole rest.

Figura 245: Construção do Gesto B da sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 223-226).

Em seguida, após cada um dos gestos completos ser reapresentado, começam reconfigurações com mudança da instrumentação das partes, bem como sobreposições entre eles, intercambiando partes. Abaixo seguem alguns exemplos:

Figura 246: Reconfiguração com mudança de instrumentação do gesto A na sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 238).

Figura 247: Sobreposição gestual na sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 242).

Esta idéia também está relacionada com a motivação programática da sub-seção, pois a memória muitas vezes mistura fatos, os associa indiscriminadamente, principalmente quando estes são doloridos de se recordar, como uma guerra.

E, por fim, no final da sub-seção *Memória de um farrapo* os gestos são desconstruídos, como uma tentativa de se esquecer estas lembranças doloridas:

The musical score is divided into three systems, each containing staves for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 250-251):**
 - Measures 250-251:** The Viola and Cello parts begin with a 3/4 time signature. The Viola has a *mf* dynamic. The Cello has a *mf* dynamic. The Piano part starts with a *f* dynamic in the bass clef.
 - Measures 251-252:** The time signature changes to 8/4. The Viola part continues with a rapid sixteenth-note passage. The Cello part has a *pizz.* marking. The Piano part is silent.
- System 2 (Measures 252-255):**
 - Measures 252-255:** The time signature changes to 5/4. The Viola part features triplets and a *f* dynamic. The Cello part has a *mf* dynamic. The Piano part is silent.
- System 3 (Measures 256-262):**
 - Measures 256-262:** The time signature changes to 3/4. The Viola part has a *f* dynamic. The Cello part has a *f* dynamic. The Piano part is silent.

Figura 248: Desconstrução gestual na sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 250-262).

Da sub-seção seguinte, *Guerra do Paraguai*, podemos destacar duas idéias gestuais. A primeira é a da *invasão* paraguaia aos territórios de outros países, como aos do Brasil (Mato Grosso e Rio Grande do Sul) e aos da Argentina (Corrientes), conforme o programa. Esta idéia consiste na invasão gestual do gênero gauchesco polca paraguaia, proveniente do Paraguai e representante deste na sub-seção, nos gestos dos gêneros guarânia (gênero semelhante ao chamamé gauchesco, proveniente e representante do estado do Mato Grosso), chamamé (gênero gauchesco proveniente e representante da província de Corrientes, Argentina) e milonga (gênero gauchesco representante do Rio Grande do Sul), como que expandindo o território paraguaio:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 270 to 274, and the second system covers measures 275 to 279. The instruments are Violoncello (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 270-274):

- Measure 270:** 3/4 time. Vla. and Cb. start with a forte (*ff*) dynamic. Pno. has a piano introduction with a forte (*f*) dynamic.
- Measure 271:** Continuation of the 3/4 time signature.
- Measure 272:** Continuation of the 3/4 time signature.
- Measure 273:** Continuation of the 3/4 time signature.
- Measure 274:** 3/4 time. Vla. and Cb. transition to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Pno. continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic.

System 2 (Measures 275-279):

- Measure 275:** 3/8 time. Vla. and Cb. continue with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Pno. continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic.
- Measure 276:** 3/8 time. Vla. and Cb. continue with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Pno. continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic.
- Measure 277:** 3/8 time. Vla. and Cb. continue with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Pno. continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic.
- Measure 278:** 3/8 time. Vla. and Cb. continue with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Pno. continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic.
- Measure 279:** 3/8 time. Vla. and Cb. continue with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Pno. continues with a mezzo-forte (*mp*) dynamic.

Figura 249: Invasão gestual paraguaia na sub-seção *Guerra do Paraguai*, em *O rio de São Pedro* (c. 270-279).

E a segunda idéia é a do contra-ataque da tríplice aliança (que um pouco antes se dá de forma isolada), formada por Brasil, Uruguai e Argentina, retomando os territórios sob domínio paraguaio:

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 373-382) features a Violoncello (Vla.) part with a melody of eighth and sixteenth notes, a Contrabaixo (Cb.) part with a similar rhythmic pattern, and a Piano (Pno.) part with a complex texture of chords and moving lines. The second system (measures 378-382) continues the contrapuntal texture with similar instruments and dynamic markings. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, *ff*, and *mf*, and includes a key signature change from B-flat to B-natural and a time signature change from 4/4 to 3/4.

Figura 250: Contra-ataque gestual da tríplice aliança na sub-seção *Guerra do Paraguai*, em *O rio de São Pedro* (c. 373-382).

Esta sub-seção encerra-se com a derrota do Paraguai, quando o gesto de polca paraguaia decresce dinamicamente até o *pp* e os gestos do chamamé e da milonga crescem até um *f*.

383

Vla.

Cb.

Pno.

388

Vla.

Cb.

Pno.

60 bpm

arco

mp

p

pp

f

mp

O vento morno da morte

Figura 251: Derrota paraguaia na sub-seção *Guerra do Paraguai*, em *O rio de São Pedro* (c. 383-392).

E na última sub-seção de *A cor rubra*, *O vento morno da morte*, destacamos três idéias gestuais principais. A primeira, que abre e encerra a sub-seção, é a *representação* do personagem vento, através de *glissandi* no contrabaixo, baseado no material da milonga pampeana, no que se refere ao acompanhamento do baixo:

388

N *O vento morno da morte*

60 bpm

Vla.

Cb.

Pno.

p

pp

f

mp

mp

f

arco

Figura 252: O personagem vento na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 388-392).

A segunda idéia é a da *representação* dos movimentos rítmicos desiguais causados pelo vento, que tem origem em Messiaen, como já foi dito:

407

Vla.

Cb.

Pno.

409

Vla.

Cb.

Pno.

Figura 253: O personagem vento na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 407-410).

E a terceira idéia, também de origem em Messiaen, é a utilização de gestos palindrômicos (não-retrógrados) durante a sub-seção, para *representar* a eternidade das almas acometidas pela guerra. Todos os gestos palindrômicos utilizados têm origem gauchesca:

429

Vla.

Cb.

Pno.

429

mf

mf

mp

f

p

gesto palindrômico de polca paraguaia

432

Vla.

Cb.

Pno.

432

f

mf

mp

mp

p

mp

gesto palindrômico de chamamé

Figura 254: Gestos palindrômicos gauchescos na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 429-436).

De todas as seções de *O rio de São Pedro*, a última, *O campo e a chuva*, divide-se em duas sub-seções, *Amanhecer na pampa* e *Mateando solito*. Em *Amanhecer na pampa*, temos um alargamento rítmico do acompanhamento de baixo da milonga pampeana, na mão esquerda do piano que, conforme o dia vai nascendo, torna-se mais rápido ritmicamente:

III - O campo e a chuva
Amanhecer na pampa

90 bpm

452

Vla.

Cb.

Pno.

arco

mp

arco

mp

mp

mp

459

Vla.

Cb.

Pno.

mf

Figura 255: Alargamento rítmico do baixo de milonga pampeana na sub-seção *Amanhecer na pampa*, em *O rio de São Pedro* (c. 452-465).

The image displays a musical score for three instruments: Viola (Vla.), Contrabasso (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each spanning measures 515 to 526. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 515-521) features a Viola part with a crescendo leading to a mezzo-piano (*mp*) dynamic, a Contrabasso part also with a crescendo to *mp*, and a Piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 522-526) shows the Viola and Contrabasso parts with a crescendo leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, while the Piano part remains at *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 256: Aumento na velocidade do baixo de milonga pampeana na sub-seção *Amanhecer na pampa*, em *O rio de São Pedro* (c. 515-526).

E outra idéia gestual importante desta sub-seção é a utilização de oitavas muito agudas, tanto no piano, a duas vozes formando uma oitava, quanto entre o contrabaixo e a viola. Esta idéia tem a intenção de tornar notas inicialmente consonantes aos acordes em vigência, dissonantes, devido ao registro extremo, que dificulta a audição das mesmas como consonâncias. Notas extremas graves também foram utilizadas com a mesma intenção:

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vlna.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing three staves. The first system covers measures 487 to 500, and the second system covers measures 494 to 500. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piano part is marked with a forte (f) dynamic. The violin and cello parts feature high notes, often beamed together, creating a melodic line. The piano accompaniment consists of chords and single notes, with some measures showing a forte (ff) dynamic. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs.

Figura 257: Notas muito agudas em oitavas na sub-seção *Amanhecer na pampa*, em *O rio de São Pedro* (c. 487-500).

Por fim, na última sub-seção da última seção, *Mateando solito*, destacamos duas idéias gestuais. A primeira é a utilização uma variante do baixo de milonga pampeana do início ao fim da sub-seção, alternadamente nos acordes de tônica e de dominante, de acordo com o sub-gênero:

Mateando solito

The musical score is for the piece "Mateando solito" from "O rio de São Pedro" (c. 539-553). It is written for Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (f, mp, mf, ff) and articulation (arco). The piano part features a complex bass line with many beamed notes and rests. The cello part has a similar pattern. The violin part has a more melodic line. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 258: Variação do baixo de milonga na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 539-553).

E a segunda idéia gestual importante é a modulação de mi menor para mi maior, que se deve ao fato que, no programa, esta sub-seção trata do estado de espírito de um gaúcho que, inicialmente sisudo (em mi menor), ao contemplar de seu galpão – onde está a *matear* –, o amanhecer na pampa, o campo e a chuva, se enche de esperança para seguir seu caminho (em mi

maior). A modulação de menor para maior, portanto, *representa* a mudança de estado de espírito deste gaúcho. Trata-se de uma modulação programática:

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 575-582) shows the Violoncello (Vla.) and Contrabaixo (Cb.) parts. The Vla. part starts with a melody in 3/4 time, marked *mf*, and then changes to 4/4 time, marked *f*. The Cb. part provides a harmonic foundation. The Piano (Pno.) part features complex chords and a sustained bass line. The second system (measures 579-582) shows the Vla. and Cb. parts. The Vla. part is marked *f* and includes a section marked *pizz.* (pizzicato). The Cb. part is marked *f*. The Pno. part continues with complex chords and a sustained bass line, marked *mf*.

Figura 259: Modulação programática na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 575-582).

8.5.2 - Quanto ao motivo

Apesar de *O rio de São Pedro* ser baseada num pensamento gestual, em que a responsabilidade pela articulação e pela coesão das idéias é do gesto, em muitas oportunidades foram utilizados motivos derivados de elementos gaúchos, os quais têm a função de contrastar com elementos gestuais ou de fortalecer uma idéia musical específica do programa. Isto se deve

ao fato de que a música gaúcha é estritamente tonal e de construção melódica motivica, e a manutenção destas características, por vezes, se fez necessária para uma ambientação gauchesca adequada ao momento da peça ou do programa.

Portanto, em *O rio de São Pedro*, revelou-se desnecessária a exclusão total de características tonais ou motivicas, pois muitas vezes exatamente este contraste entre motivo e gesto, entre atonalidade e tonalidade ou quase-tonalidade, é o que torna uma determinada parte da peça interessante e revela a interação entre os materiais gauchescos e as técnicas composicionais contemporâneas, onde não é uma necessidade a total homogeneidade de ambas. A seguir, apresentaremos alguns exemplos.

Na primeira seção de *O rio de São Pedro, Baile na Sanga Funda*, mais precisamente no encerramento da primeira sub-seção, *Florêncio e China Rita*, no compasso 47, surge um motivo na viola, em colcheias, baseado na rítmica do gênero musical rancheira, ternário, que reaparece algumas vezes até o final da sub-seção. Este motivo está ligado à idéia gestual para esta sub-seção, que é o desencontro amoroso entre os personagens, pois enquanto este motivo ternário acontece na viola, o contrabaixo acompanha em compasso quaternário, baseado na rítmica da milonga pampeana. Contudo, sua estrutura é claramente motivica:

The musical score for Figure 260 consists of two systems of staves. The first system (measures 45-48) features a Viola (Vla.) part with triplets and accents, a Cello (Cb.) part with similar rhythmic patterns, and a Piano (Pno.) part with chords and a bass line. Dynamics include *mp* and *p*. A key signature change to D major is indicated in measure 49. The second system (measures 49-52) continues the motif with the Viola and Cello parts, maintaining the *mp* dynamic, while the Piano part continues with a steady bass line.

Figura 260: Motivo de rancheira na sub-seção *Florêncio e China Rita*, em *O rio de São Pedro* (c. 45-52).

A segunda sub-seção de *Baile na Sanga Funda*, *Duelo com Estácio Valente*, é essencialmente gestual, não havendo o aparecimento de motivos.

Já a terceira sub-seção, *De volta pras casa*, possui vários aspectos relevantes referentes ao motivo. O primeiro deles é a origem motívica do gesto *ostinato* do piano. Este motivo *representa* o galopar do cavalo de Florêncio, e tem origem no material rítmico do gênero gauchesco bugio:



Figura 261: Motivo de bugio na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 154).

O gesto que *representa* a relação íntima do novo casal também tem origem motívica, já que está baseado no motivo do arpejo da milonga pampeana:

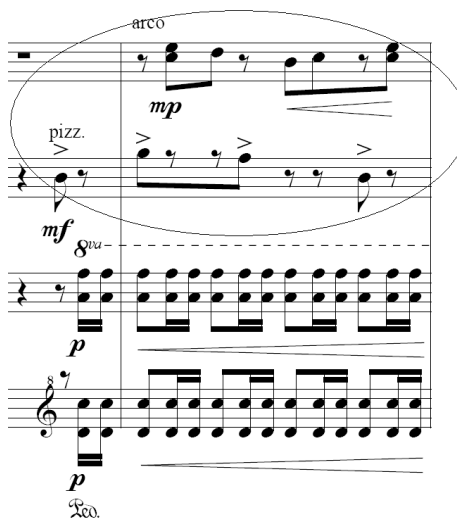


Figura 262: Motivo de milonga pampeana na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 154).

Quando a viola e o contrabaixo começam a cantar em uníssono, a linha melódica tem origem motívica no acompanhamento do baixo da milonga pampeana:

170

Vla. arco *mp*

Cb. *mf*

170s (8^{va})

Pno.

170 171 172

Reo. Reo.

Figura 263: Motivo de milonga pampeana na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 170-172).

E a linha melódica do trecho que modula para mi menor também tem origem motívica nos materiais do gênero milonga:

182

Vla. *f*

Cb. *f*

Pno. (8^{va})

Rea. * Rea.

185

Vla. *mf*

Cb. *mf*

Pno. (8^{va})

Rea. * Rea.

188

Vla. *mp*

Cb. *mp*

Pno. (8^{va})

Rea. * Rea.

Figura 264: Motivos de milonga na sub-seção *De volta pras casa*, em *O rio de São Pedro* (c. 182-190).

A segunda seção de *O rio de São Pedro, A cor rubra*, inicialmente não apresenta idéias motivicas, já a sua primeira sub-seção, *Memória de um farrapo*, se desenvolve estritamente através de gestos e suas construções, sobreposições e desconstruções. Ainda assim, podemos destacar que uma das partes constituintes do gesto A, e que é retomada no encerramento da sub-seção para encaminhá-la para o final, tem origem motivica no material do baixo de milonga:

The musical score for Figure 265 consists of two systems of staves. The first system covers measures 256 to 262, and the second system covers measures 263 to 269. The instruments are Violin (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- Measure 256:** Violin and Cello both start with a forte (*f*) dynamic, playing a triplet of eighth notes. The Piano part is silent.
- Measure 257:** Violin and Cello continue with the triplet motif, still marked *f*. The Piano part remains silent.
- Measure 258:** Violin and Cello play a half note, marked *mf* and *arco*. The Piano part remains silent.
- Measure 259:** Violin and Cello play a half note, marked *mp*. The Piano part remains silent.
- Measure 260:** Violin and Cello play a half note, marked *mp*. The Piano part remains silent.
- Measure 261:** Violin and Cello play a half note, marked *mp*. The Piano part remains silent.
- Measure 262:** Violin and Cello play a half note, marked *mp*. The Piano part remains silent.
- Measure 263:** A section marker 'L Guerra do Paraguay' appears. The tempo is marked '110 bpm'. Violin and Cello play a half note, marked *ff* and *arco*. The Piano part starts with a forte (*f*) dynamic, playing a half note in 6/8 time.
- Measure 264:** Violin and Cello play a half note, marked *ff*. The Piano part continues with the half note, marked *f*.
- Measure 265:** Violin and Cello play a half note, marked *ff*. The Piano part continues with the half note, marked *f*.
- Measure 266:** Violin and Cello play a half note, marked *ff*. The Piano part continues with the half note, marked *f*.
- Measure 267:** Violin and Cello play a half note, marked *ff*. The Piano part continues with the half note, marked *f*.
- Measure 268:** Violin and Cello play a half note, marked *ff*. The Piano part continues with the half note, marked *f*.
- Measure 269:** Violin and Cello play a half note, marked *ff*. The Piano part continues with the half note, marked *f*.

Figura 265: Motivo de milonga na sub-seção *Memória de um farrapo*, em *O rio de São Pedro* (c. 256-269).

Já na sub-seção *Guerra do Paraguay*, a construção musical, além das idéias gestuais já expostas, baseia-se em motivos de alguns gêneros gauchescos. O primeiro motivo tem origem no padrão de acompanhamento da polca paraguaia, bem como sua estruturação rítmica e melódica:

L *Guerra do Paraguay*
110 bpm arco

The musical score consists of four staves. The first two staves are for Violin I and Violin II, both in 2/4 time, marked 'arco' and 'ff'. The third staff is for Cello/Double Bass in 6/8 time, marked 'f'. The fourth staff is for Bassoon in 6/8 time, marked 'f'. The score shows a 4-measure phrase with various musical notations including accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 266: Motivo de polca paraguaia na sub-seção *Guerra do Paraguay*, em *O rio de São Pedro* (c. 266-269).

O segundo tem origem no de acompanhamento da guarânia, gênero brasileiro semelhante ao chamamé gauchesco, bem como sua estruturação rítmica e melódica:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 275 to 279, and the second system covers measures 280 to 284. The instruments are Violin (Vln.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

- Measure 275:** Vln. and Cb. start with a half note F#4 and a quarter note G#4. Pno. has a half note F#4 and a quarter note G#4.
- Measure 276:** Vln. and Cb. have a half note A4 and a quarter note B4. Pno. has a half note A4 and a quarter note B4.
- Measure 277:** Vln. and Cb. have a half note B4 and a quarter note C5. Pno. has a half note B4 and a quarter note C5.
- Measure 278:** Vln. and Cb. have a half note C5 and a quarter note D5. Pno. has a half note C5 and a quarter note D5.
- Measure 279:** Vln. and Cb. have a half note D5 and a quarter note E5. Pno. has a half note D5 and a quarter note E5.
- Measure 280:** The time signature changes to 2/4. Vln. and Cb. have a half note F#4. Pno. has a half note F#4.
- Measure 281:** Vln. and Cb. have a half note G#4. Pno. has a half note G#4.
- Measure 282:** Vln. and Cb. have a half note A4. Pno. has a half note A4.
- Measure 283:** Vln. and Cb. have a half note B4. Pno. has a half note B4.
- Measure 284:** Vln. and Cb. have a half note C5. Pno. has a half note C5.

Figura 267: Motivo de guarânia na sub-seção *Guerra do Paraguay*, em *O rio de São Pedro* (c. 275-284).

O terceiro tem origem no de acompanhamento do chamamé, bem como sua estruturação rítmica e melódica:

The musical score for Figure 268 is divided into two systems. The first system (measures 290-294) features a melodic line in the Vlna. and Cb. parts, with the Pno. providing harmonic support. The second system (measures 295-300) shows a more complex rhythmic and melodic development, with the Pno. playing a prominent role. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *ff*.

Figura 268: Motivo de chamamé na sub-seção *Guerra do Paraguay*, em *O rio de São Pedro* (c. 290-300).

E o quarto tem origem no de acompanhamento da milonga pampeana, bem como sua estruturação rítmica e melódica:

Figure 269 is a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score covers measures 310 to 313. The Violin part is in 2/4 time, starting with a *mf* dynamic and featuring triplets and accents. The Cello part is in 2/4 time, starting with a *mp* dynamic and featuring triplets. The Piano part is in 4/4 time, with the right hand in 4/4 and the left hand in 6/8. The right hand starts with a *mp* dynamic, and the left hand starts with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Figura 269: Motivo de milonga pampeana na sub-seção *Guerra do Paraguay*, em *O rio de São Pedro* (c. 310-313).

E na última sub-seção de *A cor rubra*, *O vento morno da morte*, podemos destacar três influências motivicas nos gestos que se desenvolvem. A primeira é do gesto que *representa* o vento, que se baseia no baixo de milonga pampeana:

Figure 270 is a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.). The score covers measures 388 to 392. The Violin part is in 12/8 time, starting with a *p* dynamic and featuring a *f* dynamic. The Cello part is in 12/8 time, starting with a *pp* dynamic and featuring a *f* dynamic. The Piano part is in 12/8 time, starting with a *p* dynamic and featuring a *pp* dynamic. The score includes various musical notations such as dynamics, tempo changes, and a *arco* marking. A box labeled 'N' indicates a tempo change to 60 bpm.

Figura 270: Motivo de milonga pampeana na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 388-292).

A segunda é a utilização de vários pequenos materiais característicos de diversos gêneros gauchescos para compor os gestos de ritmo desigual que o *vento* entoa:

The musical score consists of three systems, each with staves for Viola (Vla.), Contrabaixo (Cb.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 426-431):**
 - Vla.:** Starts at measure 426. Features motifs labeled 'material de rancheira' (measures 426-427, *f*), 'material de chote' (measures 428-429, *ff*), 'material de vaneira' (measures 430-431, *mf*), and 'material de bugio' (measures 432-433, *mf*).
 - Cb.:** Starts at measure 426. Features motifs labeled 'material de rancheira' (measures 426-427, *f*), 'material de chote' (measures 428-429, *ff*), 'material de vaneira' (measures 430-431, *mf*), and 'material de bugio' (measures 432-433, *mp*).
 - Pno.:** Starts at measure 426. Features motifs labeled 'material de rancheira' (measures 426-427, *f*), 'material de chote' (measures 428-429, *ff*), 'material de vaneira' (measures 430-431, *mf*), and 'material de bugio' (measures 432-433, *mp*).
- System 2 (Measures 429-431):**
 - Vla.:** Starts at measure 429. Features motifs labeled 'material de milonga' (measures 429-430, *mf*) and 'material de chamarra' (measures 431-432, *mp*).
 - Cb.:** Starts at measure 429. Features motifs labeled 'material de milonga' (measures 429-430, *mf*) and 'material de chamarra' (measures 431-432, *mp*).
 - Pno.:** Starts at measure 429. Features motifs labeled 'material de milonga' (measures 429-430, *mf*) and 'material de chamarra' (measures 431-432, *mp*).
- System 3 (Measures 429-431):**
 - Vla.:** Starts at measure 429. Features motifs labeled 'material de polca paraguaia' (measures 429-430, *p*) and 'material de chamarra' (measures 431-432, *f*).
 - Cb.:** Starts at measure 429. Features motifs labeled 'material de polca paraguaia' (measures 429-430, *p*) and 'material de chamarra' (measures 431-432, *f*).
 - Pno.:** Starts at measure 429. Features motifs labeled 'material de polca paraguaia' (measures 429-430, *p*) and 'material de chamarra' (measures 431-432, *f*).

Figura 271: Motivos de diversos gêneros gauchescos na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 426-431).

E a terceira é a utilização de motivos baseados nos acompanhamentos de vários gêneros gauchescos para compor gestos palindrômicos:

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 429-432) features a palindromic gesture of Paraguayan polka. The Viola part starts with a melodic line in G major, marked *mf*, which is mirrored in the Contrabass part. The Piano part provides harmonic support with chords, marked *p*. The second system (measures 432-436) features a palindromic gesture of Chamamé. The Viola part continues the melodic line, marked *mp*, which is mirrored in the Contrabass part. The Piano part provides harmonic support with chords, marked *mp* and *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 272: Motivos de polca paraguaia e chamamé em gestos palindrômicos na sub-seção *O vento morno da morte*, em *O rio de São Pedro* (c. 429-436).

Por fim, a terceira seção de *O rio de São Pedro*, *O campo e a chuva*, configura-se como uma seção não muito amarrada nem à questão do gesto nem a do motivo. Ela desenvolve-se através da textura que se forma entre as linhas melódicas da viola, do contrabaixo, da mão direita e da mão esquerda do piano. No entanto, da primeira sub-seção, *Amanhecer na pampa*, podemos destacar a influência motívica na construção musical através do uso do acompanhamento do piano baseado na milonga pampeana, inicialmente alargado ritmicamente, e das tercinas de

milonga, disfarçadas pelo compasso ternário da viola e do contrabaixo sobre o compasso quaternário do piano:

III - O campo e a chuva
Amanhecer na pampa

90 bpm

The musical score is for the piece 'Amanhecer na pampa' from 'O rio de São Pedro'. It is in 3/4 time, key of D major, and 90 bpm. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 452 and ends at measure 458. The second system starts at measure 459 and ends at measure 465. The Viola (Vla.) and Contrabaixo (Cb.) parts are marked 'arco' and 'mp'. The Piano (Pno.) part is marked 'mp' and 'mf'. The score shows measures 452 to 459. The Viola and Contrabaixo parts play a 3/4 time signature, while the Piano part plays a 4/4 time signature. The Viola and Contrabaixo parts have a 3/4 time signature, while the Piano part has a 4/4 time signature.

Figura 273: Motivos de milonga na sub-seção *Amanhecer na pampa*, em *O rio de São Pedro* (c. 429-436).

E da segunda sub-seção, *Mateando solito*, podemos destacar também as tercinas de milonga disfarçadas pelo compasso ternário sobre o quaternário, agora na viola e na mão direita do piano, a variação de acompanhamento de baixo de milonga pampeana na mão esquerda do piano e o acompanhamento de baixo de milonga pampeana no contrabaixo:

The image displays two systems of a musical score for Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Piano (Pno.).

First System (Measures 560-565):

- Measures 560-564:** The Viola part features a melodic line with slurs and dynamics *mf*. The Cello part has a steady eighth-note accompaniment. The Piano part has a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and sustained chords in the left hand, marked *mf*.
- Measure 565:** The Viola part changes to an arpeggiated figure marked *f* and *arco*. The Cello part continues with eighth notes, marked *f* and *pizz.* (pizzicato). The Piano part features a dense, sustained chordal texture marked *mp*.

Second System (Measures 566-569):

- Measures 566-569:** The Viola part continues with a melodic line marked *f*. The Cello part maintains the eighth-note accompaniment. The Piano part continues with the dense chordal texture in the right hand and sustained chords in the left hand.

Figura 274: Motivos de milonga na sub-seção *Mateando solito*, em *O rio de São Pedro* (c. 429-436).

8.6 - Dos desdobramentos

Após a composição e a análise de *O rio de São Pedro*, pudemos verificar que a utilização de elementos musicais gauchescos pode ser aplicada de diversas formas. Inicialmente, elaboramos um programa para a composição da peça que, embora em muitas ocasiões tenha sido alterado no decorrer do processo compositivo, ajudou na orientação da criatividade composicional. Isto se revelou bastante interessante, porque dessa forma amenizamos o problema do *discurso* musical em

uma peça de envergadura considerável, além de estreitar a relação da música com sua motivação gauchesca. Contudo, a elaboração de um programa, obviamente, não é uma necessidade, e a utilização de materiais gauchescos para além de uma ambientação gauchesca é um caminho interessante a se trilhar.

Foram utilizados materiais de todos os gêneros gauchescos estudados – chamarra, chote, vaneira, chamamé, rancheira, milonga, polca paraguaia e bugio –, porém, sem um critério quantitativo ou qualitativo: os materiais dos gêneros aparecem no decorrer da peça por questões estéticas, apenas. Evidentemente, critérios poderiam ser estabelecidos, como um determinado número de gêneros a serem explorados por seção ou sub-seção; ou uma classificação qualitativa, no que se refere às principais características de cada gênero, para distribuí-los entre as partes da peça.

Muitas técnicas de Vincent Persichetti utilizadas em *Rinascita* foram reaproveitadas, mas devido a sua maior envergadura, em *O rio de São Pedro* utilizou-se muitas outras técnicas deste compositor e também de outros, os quais foram José Gramani, Igor Stravinsky, Olivier Messiaen e Paul Hindemith. Cada uma das técnicas destes compositores contribuiu para a organizar e trabalhar os materiais gauchescos, mostrando-se eficazes e apropriadas para esta finalidade. Entretanto, muitas outras técnicas destes compositores, e de outros, poderiam ter sido utilizadas.

A instrumentação utilizada mostrou-se maleável, cumprindo as necessidades compositivas da peça. Além disso, a preponderância do registro grave agregou à peça um ar gauchesco, devido ao jeito de ser sisudo do gaúcho. A utilização de outras instrumentações, mais amplas, é algo importante a se considerar, vistas as possibilidades expressivas que se abrem.

A questão do gesto como elemento responsável pela organização e coesão das idéias musicais, em *O rio de São Pedro*, mostrou-se apropriada, tornando-se mais evidente em algumas partes onde a construção musical aconteceu de maneira menos melódica, como as sub-seções *Duelo com Estácio Valente*, de caráter gestual pelos movimentos realizados por seus personagens; *Memória de um farrapo*, de caráter gestual abstrato, representativo dos processos de rememoração de fatos dolorosos; e *O vento morno da morte*, onde a liberdade do ritmo desigual decorrente da representação dos ruídos e movimentos do vento propiciam uma sensação gestual interessante.

Contudo, como foi visto, em muitas ocasiões a construção motívica tornou-se mais evidente que a gestual, principalmente em passagens mais melódicas, mais diatônicas, como as sub-seções *De volta pras casa*, que tem um caráter melancólico e romântico, devido ao acerto do novo casal e da despedida iminente; e *Guerra do Paraguai*, onde vários gêneros co-habitam o discurso, cada um representando um país ou região envolvida no conflito, baseados, para tal, em

motivos característicos de cada gênero. Esta construção motivica está intimamente ligada aos materiais da música gaúcha, que é estritamente tonal. No entanto, em *O rio de São Pedro* o motivo foi tratado gestualmente, isto é, ainda que uma parte tenha uma construção musical preponderantemente motivica, sempre uma idéia gestual estava a organizar, de certa forma, o transcorrer da peça. Ainda assim, verificou-se em *Rinascita* uma construção gestual mais efetiva, menos ligada ao motivo, o que pode ter ocorrido, em nosso atual estágio composicional, devido à sua muito menor duração. Uma construção gestual menos ligada ao motivo, ou totalmente dissociada deste, ainda é um desafio que se impõe perante nosso processo compositivo.

Por outro lado, na última seção, *O campo e a chuva*, experimentamos uma condução mais textural, sem muitas amarras aos conceitos de gesto ou de motivo, apesar de algumas idéias destes estivessem presentes. De composição mais livre, ainda que sob a orientação de algumas técnicas composicionais e, discretamente, dos conceitos de gesto e de motivo, esta seção utiliza os materiais gauchescos de maneira mais direta, associadas às funções programáticas da parte.

Quanto à forma de *O rio de São Pedro*, a consideramos fluída, feito um rio, já que uma seção ou sub-seção discorre uma após a outra, sem uma relação hierárquica formal ou alguma repetição. No entanto, os materiais do gênero milonga, presentes em todas as seções e sub-seções, serviram como elemento de coesão, amarrando, de certa forma, uma parte da peça à outra.

Por fim, a composição de *O rio de São Pedro* sintetizou, neste trabalho, todas as etapas anteriores, utilizando técnicas composicionais contemporâneas de Persichetti, Gramani, Stravinsky, Messiaen e Hindemith, os conceitos de gesto musical e de motivo, os materiais musicais dos gêneros gauchescos estudados, e o aprendizado que a composição de *Rinascita* proporcionou. *O rio de São Pedro* representou, para mim, um aprendizado enorme, visto a envergadura de seu processo composicional, materializado neste trabalho. Contudo, entendemos que o exercício da composição musical é um processo ainda muito mais amplo, e que muito ainda temos que amadurecer como compositor, mas agora já temos um trabalho realizado para refletir.

Considerações finais

Em primeira instância, este trabalho materializa o processo composicional percorrido para a composição de *O rio de São Pedro*, o qual abarca todas as etapas desta dissertação: a busca de materiais musicais no folclore do Rio Grande do Sul; a coleta e a análise dos materiais dos gêneros escolhidos; a elaboração teórica; a composição e o memorial da peça de ensaio *Rinascita*; e a composição e o memorial, por fim, de *O rio de São Pedro*, bem como as técnicas composicionais contemporâneas estudadas e utilizadas.

Quanto ao folclore e aos gêneros musicais gaúchos, podemos dizer que este trabalho foi importante, pois ao mesmo tempo que coleta e analisa os materiais musicais, também os organiza, preserva e disponibiliza, pois, em se tratando de música folclórica, o seu conhecimento é relegado em grande parte ao empirismo. No entanto, entendemos que um estudo mais profundo, e também mais amplo, ainda se faz necessário para realmente catalogar todas as características peculiares da música gaúcha.

Quanto à elaboração teórica, utilizamos o conceito de gesto musical, entendido neste trabalho como uma sonoridade, um movimento que significa, que comunica as intenções estéticas e expressivas do artista, que articula e torna coesa as idéias musicais, e que tem uma percepção holística. Em oposição a este conceito, encontra-se o de motivo, que neste trabalho é entendido como a estrita percepção de notas, como uma construção por simples parâmetros. Esta motivação estética, a de opor o conceito de gesto ao de motivo, nos surgiu como uma maneira de tentar garantir às obras certa contemporaneidade, visto que a construção baseada no motivo poderia engendrar, inerentemente, uma tonalidade definida. Porém, no decorrer do processo composicional, pudemos averiguar que a composição pode manter um pensamento gestual mesmo que esta esteja ainda vinculada ao motivo. Em outras palavras, o motivo pode ser tratado gestualmente, pode ajudar a confeccionar gestos, ou também servir como material contrastante. Em *Rinascita*, a ascendência motivica foi tratada gestualmente, com a intenção de que esta peça se configurasse como uma obra de transição entre o pensamento motivico e o gestual. Contudo, em *O rio de São Pedro*, muito em virtude da íntima ligação da música gauchesca com o tonalismo, não sentimos a necessidade de excluir totalmente a influência do motivo e da tonalidade no discurso musical, ainda que tenhamos empregado um pensamento gestual do início ao fim da peça.

Quanto às possibilidades composicionais dos materiais dos gêneros gauchescos, pudemos constatar que a sua principal potencialidade é o elemento ritmo, o qual pode ser explorado de diversas maneiras. Outra potencialidade é a temática gaúcha, expressa em *O rio de São Pedro* através de seu programa, pois a cultura gaúcha é peculiar, assim como muitos dos seus materiais musicais, o que pode servir de inspiração ao compositor. Porém, visto a sua simplicidade, os elementos gauchescos melodia e harmonia mostram-se restritos, o que pode ser vencido se estes se aliarem ao elemento ritmo, pois agregados, estes elementos tornam-se representativos de cada gênero e, portanto, peculiares e interessantes.

Quanto às técnicas composicionais estudadas e utilizadas, funcionaram como janelas que antes estavam fechadas e que, ao serem abertas, permitiram a contemplação de paisagens ainda não vistas, porque sua aliança com os materiais musicais gauchescos possibilitaram novos horizontes.

Quanto às composições em si, entendemos ter realizado um trabalho interessante, visto que nos utilizamos de técnicas composicionais contemporâneas e de materiais musicais gauchescos para confeccioná-las. Além disso, verificamos nelas o reflexo das etapas anteriores, pois tanto a utilização das técnicas e dos materiais gauchescos quanto os conceitos da elaboração teórica perpassaram os seus processos composicionais.

Desta forma, esperamos ter concluído um trabalho que possa ser utilizado por compositores, por músicos, por estudantes, enfim, que sirva de alguma maneira para pessoas que buscam por materiais artísticos, ou por informações referentes aos gêneros musicais gauchescos, ou por motivações estéticas.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1942.

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos (UFF), <http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>.

BANGEL, Tasso. *O estilo gaúcho na música brasileira*. Movimento. Porto Alegre/RS. 1989.

BENJAMIN, Roberto. *Folkcomunicação na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004 (Cap. I a IV).

BÉHAGUE, Gerard. Luiz Cosme (1908-1965): impulso creador versus conciencia formal. *Yearbook*, Tulane University, v. 5, p. 67-89, 1969.

BORETZ, Benjamin and CONE, Edward T. *Perspectives on notation and performance*. W. W. Norton & Company. New York, 1976.

BOSSLE, Batista. *Dicionário gaúcho brasileiro*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. Editora Brasiliense S. A. São Paulo/SP. 1ª Edição. 1982.

CÂMARA CASCUDO, L. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CARAMELLO, Érika Fernanda. *O gaúcho e a fronteira virtual*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 11, p. 1-12, julho/dezembro 2004.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COOPER, Grosvenor and MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. The University of Chicago, 1960.

CÔRTEZ, J. C. Paixão. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre/RS, Proletra, 1984a.

_____. *Música e canto do campesino gaúcho – Achezas e discografia*. Porto Alegre/RS, Represom, 1984b.

CÔRTEZ, J. C. Paixão & LESSA, L. C. Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas (com suplemento musical e ilustrativo)*. Irmãos Vitale. São Paulo/SP. 6ª Edição. 1967.

_____. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. 2. ed. Porto Alegre/RS, Garatuja, 1975.

CUNHA, Antônio Carlos Borges. *O ensino da composição musical na era do ecletismo*. Artigo. Anais da ANPPON, 1999.

DOTTORI, Maurício. *De gêneros, de macacos, e do ensino da composição musical*. Artigo. International Symposium on Cognition and Musical Arts. Curitiba: UFPR, 2005.

EMMERSON, Simon (Ed.). *The language of eletroacoustic music*. London: Macmillan Press, 1986.

ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Artes-Tonal/atonal. Volume 3. Edição Portuguesa. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

FERNÁNDEZ, Miguel Álvares. *Disonancia y emancipación: comodidad en/de algunas estéticas musicales del siglo XX*. Artigo. s/d., URL: <http://www.tallersonoro.com/espaciosonoro/04/Articulo1.htm>

FERNEYHOUGH, Brian. Il Tempo della figura. In: Ashbery, John. *Selected Poems*. Expanded Edition. Londres: Paladin, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIRÓ, Cristiano Severo. *Pesquisa em Composição - Aspectos relevantes para uma proposta de trabalho*. Artigo. VI Sempem, 2005.

FUNDAÇÃO INSTITUTO GAÚCHO DE TRADIÇÃO E FOLCLORE. *Assim cantam os gaúchos*. Porto Alegre/RS, IGTF, 1984.

GELEWSKI, Rolf. *Rítmica Métrica, um método didático para o ensino da rítmica*. Salvador: Edição da UFBA, 1967.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. Schott & Co., Ltd., London, 1945.

HOUAISS, A. et alii. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IAZZETTA, Fernando. *O que é a música (hoje)*. Artigo. I Fórum Catarinense de Musicoterapia. Florianópolis, 2001.

JACKS, Nilda. Querência: cultura regional como mediação simbólica. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

KELLEY, Robert. Tradition, the Avant Garde, and Individuality in the Music of Olivier Messiaen: Musical Influences in *Méditations sur la mystère de la Sainte-Trinité*. 2000, <http://www-student.furman.edu/users/r/rkelley/messiaen.htm>.

MARTINEZ, José Luiz. *Intersemiose e tensegrity na música contemporânea*. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006,

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao06/07COM_TeoComp_0604-031.pdf.

MATTOS, Fernando Lewis de. *A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: Análise musical e história da recepção crítica*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 1997.

MELO, Itamar. A invenção do gaúcho. *Sextante*, Porto Alegre, n. 24, p. 6-8, dez.1995.

MESSIEN, Olivier. *The technique of my musical language*. Alphonse Leduc, Paris, 1956

MOTTE, Diether de La. *Il Contrapunto – Un libro di Studio e di lettura*. Ricordi, Milano, 1981.

NKETIA, J. H. Kwabena. *Developing Contemporary Idioms out of Traditional Music*. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* > T. 24, Supplementum: Report of the Musicological Congress of the International Music Council (1982), pp. 81-97. Akadémiai Kiadó. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/902027>. Accessed: 05/06/2008, 21:58.

OLIVEIRA, Sílvio de. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*. Sílvio de Oliveira, Valdir José Verona. Porto Alegre: Nativismo, 2006.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. O Rio Grande do Sul e o Brasil: uma relação controvertida. *RBCS*, n. 9, fev.1989.

PEREIRA JR., I. *Dicionário grego-português e português-grego*. 4. ed. Porto: Apostolado da Imprensa, 1969.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony – Creative aspects and practice*. W. W. Norton & Company. New York, 1961.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Real Musical. Madrid. Versión española. 1985.

PETEAN, Samuel de Souza. *Adaptação da série 2-1, da rítmica de José Eduardo Gramani, ao estudo de bateria*. Trabalho de graduação. Curitiba: UFPR, 2008.

RODRIGUES, Indionei Carneiro. *O gesto pensante: proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. Prof. Dr. Eduardo Seicman. São Paulo: USP, 2001. Dissertação (Pós-graduação em Musicologia) Departamento de Música da Universidade de São Paulo.

SAMUEL, Claude. *Conversations with Olivier Messiaen*. Translated by Felix Aprahamian. London: Stainer & Bell, Ltd., 1976.

_____. *Olivier Messiaen : Musique et couleur*, 1986, English translation by E. T. Glasow, 1994, Amadeus Press, Portland U.S.A.

ŠIMUNDŽA, Mirjana. *Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (I)*. Source: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 18, No. 1 (Jun., 1987), pp. 117-144 Published by: Croatian Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/836909> Accessed: 09/10/2008 14:40

_____. *Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)*. Source: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 19, No. 1, (Jun., 1988), pp. 53-73 Published by: Croatian Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/836445> Accessed: 30/04/2008 15:44

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1989.

SEARBY, Mike. *Ligeti, the Postmodernist?* Source: Tempo, New Series, No. 199, (Jan., 1997), pp. 9-14. Cambridge University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/9455525>. Accessed: 30/04/2008, 14:41.

SMALLEY, Denis. *Spectro-morphology and structuring processes*. In: EMMERSON, S. (org.) *The language of eletroacoustic music*. Nova Iorque: Macmillan, 1986.

SOUZA, André Ricardo de. *Ação e Significação: em busca de uma definição de gesto musical*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", 2004.

SOUZA & SOUZA. Site da internet: www.mikrus.com.br.

STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Tradução Sérgio Augusto de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

STEUERNAGEL, Marcell Silva. *O gesto musical através do ma: uma abordagem alternativa da forma na composição musical*. Dissertação de mestrado. Curitiba: UFPR, 2008.

STRAVINSKY, Igor & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SULLIVAN, Mark Valentine. *The Performance of Gesture: Musical Gesture, Then, and Now*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1984. Tese de Doutorado.

TERRA, Alencar. *Método para acordeon: método completo, 1º volume*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1998.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. EdUSP, 2001, <http://books.google.com.br/books?id=yKRYksPTT8sC&pg=PP1&dq=%22de+camargo+guarnieri%22&ei=axIbSoneBYfCM9GJoZUN#PPA69,M1>.

VETROMILLA, Clayton. *Guerra-Peixe: considerações sobre o significado do conceito "objetividade folclórica"*. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.82-92, http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/Num14_cap_06.pdf.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

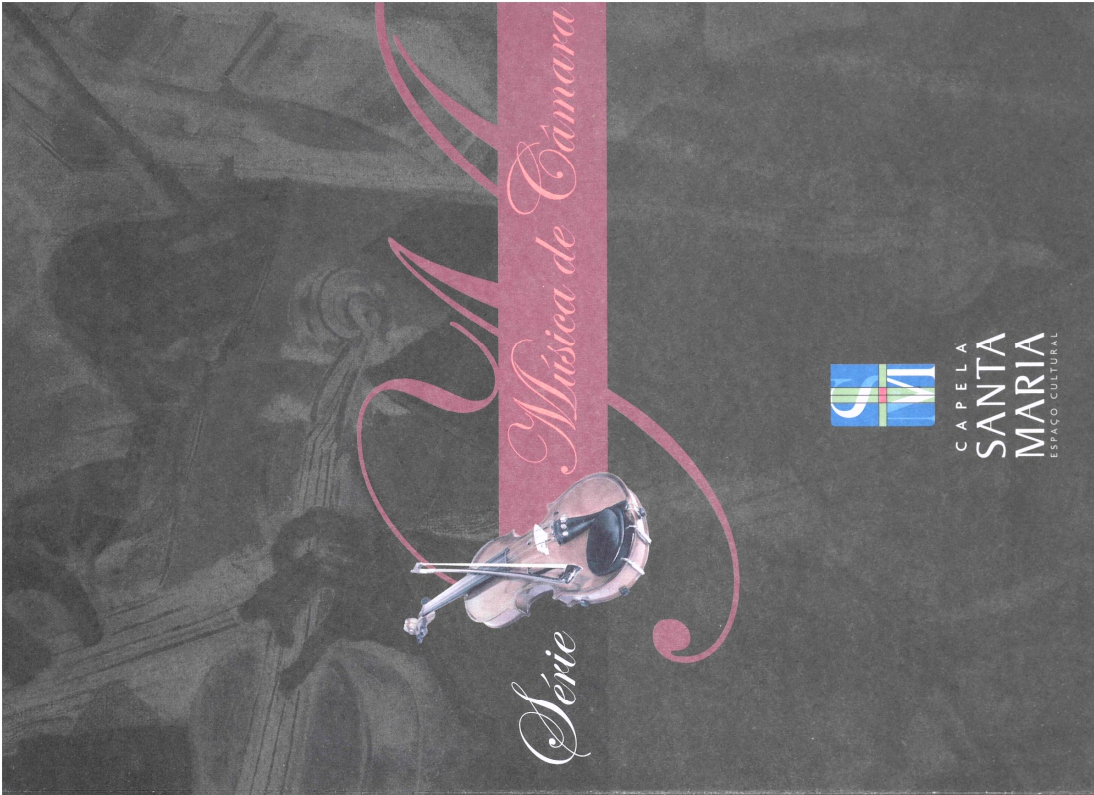
WISHART, Trevor. *On sonic art*. Amsterdã: Harwood, 1996.

ZAGONEL, B. *O que é gesto musical*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

Anexos

ANEXO 1: CD com a gravação em áudio da apresentação de estreia de *Rinascita*.

ANEXO 2a: Programa do concerto no qual *Rinascita* estreou.



Série *Música de Câmara*

Capela Santa Maria
ESPAÇO CULTURAL

Prefeitura Municipal de Curitiba
Prefeito **Beto Richa**

Fundação Cultural de Curitiba
Presidente **Paulino Viapiana**
Diretora de Ação Cultural **Luci Daros**
Diretor Administrativo-Financeiro **Nilton Cordoni Jr.**
Diretora de Incentivo à Cultura **Ana Maria Hladczuk**
Diretor de Marketing **Eduardo Pimentel Slaviero**
Diretora do Patrimônio Cultural **Valéria Marques Teixeira**
Diretor de Planejamento **José Roberto Lança**

Instituto Curitiba de Arte e Cultura
Presidente **Loismay Paché**

Coordenação da Música da Fundação Cultural de Curitiba **Janete Andrade**
Coordenador da Capela Santa Maria – Espaço Cultural **Agnaldo Oliveira**
Equipe **Alicio Cardoso, América Guerra Pusch, Elizabete Carlos, Márcia Squiba, Márcia Kamaroski e Valdecir Pereira**

www.fcddigital.com.br

Capela Santa Maria – Espaço Cultural
Rua Conselheiro Laurindo, 273, esquina com Marechal Deodoro
Telefone geral: 41 3321-2840
Telefone da bilheteria ou informações: 41 3321-2842

apoio
GAZETA DO POVO

Curitiba
PREFEITURA DA CIDADE

Curitiba
CULTURAL
E. S. BASTOS

Curitiba
CULTURAL
E. S. BASTOS

ANEXO 2b: Programa do concerto no qual *Rinascita* estreou.



Nova Camerata Música Paranaense do Século XXI

Capela Santa Maria, 8 e 9 de julho de 2009, às 20h30

PROGRAMA

Márcio Steuermagel	<i>Do Ar Teci Três Árias</i>		
Sólón de Albuquerque Mendes	<i>Imagens</i> **		
Indione Rodrigues	<i>Noite</i> *		
Maurício Dottori	<i>Elegias</i> *		INTERVALO
Fernando Riederer	<i>Iniciação</i> *		
Danilo Kuhn	<i>Rinascita</i> **		
Guilherme Tavares	<i>Reflexões sobre a Vida e a Morte</i> **		
** estreia mundial * estreia paranaense			
Nova Camerata:			
Luciana Hoerner	soprano		
Valentina Daldegan	flauta, flauta-alto, piccolo		
Beatriz Pires Santana	piano		
Shanda Olandoski	viola		
Jacson Vieira	clarinete		
Hávio Lira	contrabaixo, baixo elétrico		
Hestevan Prado	violão		
Sérgio Monteiro Freire	saxofone-tenor		
Maurício Dottori	regência		

A *Nova Camerata* tem se dedicado a encomendar e a apresentar obras novas. Foi criada em Curitiba em 1999, uma vez que a cidade, pela primeira vez em sua história, contava com um movimento de criação musical significativo, com um número de compositores atuantes realizando uma produção de qualidade, e com muitos intérpretes querendo superar a distância até a música de hoje. Seu nome se inspira nas motivações da primeira Camerata, a de Florença, que no século XVI reuniu cantores, instrumentistas e compositores com a intenção de renovar o cenário musical. Ao longo dos anos, a Nova Camerata apresentou-se no Encontro de Compositores de Porto Alegre, na Bienal de Mato Grosso, no Festival de Música Nova de São Paulo e Santos, tocando peças de Cao Senna, Fernando Riederer, Gilson Fukushima, Harry Crowl, Indione Rodrigues, Jorge Falcón, Márcio Steuermagel, Maurício Aroldi, Maurício Dottori, Roberto Vitorio, Rodolfo Coelho de Souza, e Sérgio Kalejian, muitas em primeiras audições. Todas as peças apresentadas hoje são encomendas do grupo.



Do Ar Teci Três Árias de Márcio Steuermagel (1982), foi escrita sobre três poemas seus, que lidam “com a ideia poética da confluência entre o sopro como vento, como hálito de vida e gênese do canto, e como Espírito, que sopra sempre, inaudível mas presente.” Márcio é mestre em música pela UFRJ. Recebeu em 2005 o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Composição Michel Debussy, e em 2007, o Prêmio Funarte na XVII Bienal de Música Brasileira Contemporânea.

Sólón de Albuquerque Mendes (1979) é carioca. Formou-se bacharel em flauta transversal e licenciou-se em música pela Universidade Federal de Santa Maria. Em 2009 concluiu o mestrado em composição na UFRJ. Estudou composição com Amaro Borges, Dimitri Cevo e Maurício Dottori. Sua peça *Imagens*, “dedicada a Maurício Dottori, apresenta elementos técnicos desenvolvidos em seus estudos de composição desde 1996, advindos da música regional, da barroca e daquela do século XX”.

Fernando Riederer (1977), de 1997 a 2002 estudou composição na Belas Artes em Curitiba, com Maurício Dottori. Desde 2003 mora em Viena, Áustria, onde está concluindo o mestrado em composição na Musik Universität. Tem participado de diversos festivais e concertos nas Américas e Europa. Recebeu em 2005 o Prêmio Funarte na XVI Bienal de Música Brasileira Contemporânea. *Iniciação* foi estreada na II Bienal de música contemporânea do Mato Grosso. É uma canção simultaneamente virtuosística e delicada, em que a notação alterna entre o aleatório e o determinado, as sonoridades entre o conhecido e o novo. “É, ao mesmo tempo, a transformação em música e uma livre reflexão sobre o poema homônimo de Murilo Mendes, que trata do misticismo e da calma espiritual.”

Para Indione Rodrigues, “*Noite* é como que um aremedo. Foi escrita e reescrita. No que foi escrito, há um naturalismo villalobesco, mas sem as vitórias-régias. No que se refere, um naturalismo coxo de uma perna e a outra caminhando para a música.” Sobre si, hiper-resume que “sem muito a dizer, após dois anos relembrando os modernistas e os pós, convengo-me que o que passou, passou. Inclui-se no que se foi uns anos acadêmicos, uns recitais, uns romantismozinhos e um descontrolado movimento *naif* — diz minha irmã — perpassando tudo.”

Instrumentista, arranjador, compositor e poeta, Danilo Kuhn — natural de São Lourenço do Sul, formado em Música pela UFRJ, onde foi professor substituto — é atualmente mestreando em Teoria e Criação musical na UFRJ. *Rinascita* representa o renascimento do compositor que, ligado às tradições gauchescas, renova sua arte ao entrar em contato com a música contemporânea.

Professor — ou na Belas Artes, ou na UFRJ — de todos os compositores do programa, doutor em música pela Universidade do País-de-Gales, o carioca Maurício Dottori (1960) desde 1992 reside em Curitiba. Em 2003 recebeu o Prêmio Cláudio Santoro, da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. As *Elegias*, sobre o ciclo de poemas da grande poetisa carioca, nascida na Ucrânia, Lúcia Aizim, procuram ser tão rarefatamente contidas quanto a poesia que as inspira.

Guilherme Campelo Tavares (1975) iniciou na música como autodidata. Desde 1988 é guitarrista e compositor da banda SÁPO. É bacharel em Violão pela UFPR, mestre em Teoria e Criação pela UFRJ e, atualmente, professor de Violão, Harmonia e Música de Câmara na UFPR. Sua *Reflexões sobre a Vida e a Morte* foi parte do mestrado. Números como Ferramentas para a Composição Musical Baseada numa data escolhida aleatoriamente (31/7/2007) e nos números amigos 284 e 220, a música reflete as emoções provocadas por um nascimento e duas mortes, ocorridos então na família do compositor. O texto é de Fernando Pessoa.

